

Université de Montréal

Paris, Berlin, New York en chansons traduites :
L'affectivité du traducteur face à l'altérité.

par
Michèle Laliberté

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de *Philosophiæ doctor*
en traduction, option traductologie

Février 2005

© Michèle Laliberté, 2005



p

25

U54

2005

V.005

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Paris, Berlin, New York en chansons traduites :
L'affectivité du traducteur face à l'altérité.

présentée par :

Michèle Laliberté

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Judith LAVOIE

président-rapporteur

Alexis NUSELOVICI - (NOUSS)

directeur de recherche

Hélène BUZELIN

membre du jury

André SENEAL - (Vermont)

examineur externe

Brian MASSUMI - (Communication)

représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 3 mai 2005

RÉSUMÉ

Cette recherche est une analyse formelle, stylistique et socioculturelle de chansons populaires traduites en France, en Allemagne et aux États-Unis de 1910 à 1960. Les langues à l'étude sont le français, l'allemand et l'américain. L'analyse cumulative des traductions de chansons fait ressortir la charge affective présente lors du transfert de sens d'une langue à l'autre et révèle aussi que cette affectivité est liée au climat sociopolitique et culturel prévalant entre deux nations à un moment donné de l'histoire. Les résultats mettent en lumière la nature fluctuante des émotions ressenties par les traducteurs envers la culture source : ils dévoilent plusieurs façons de traduire, qui semblent correspondre aux étapes du développement culturel élaborées par le psychanalyste Pascal Baudry.

TRADUCTION – TRANDUCTOLOGIE – CHANSON

MUSICOLOGIE – PSYCHOLOGIE

FRANCE – ALLEMAGNE – ÉTATS-UNIS

ABSTRACT

This research is a formal, stylistic and sociocultural analysis of popular songs translated in France, Germany and the United States from 1910 to 1960. The languages studied are French, German and American English. The results reveal the strength of the translator's emotional energy exposed through the act of translation. The cumulative analysis of the translations of songs emphasizes the emotion present at the time of the transfer from one language to another, and also reveals that this emotional state is related to the sociopolitical and cultural climate prevailing between two nations at a given time in history. Furthermore, the results highlight the fluctuating nature of the translator's attitude toward the source culture, revealing various ways of translating which seem to correspond with the stages of cultural development expounded by the psychoanalyst Pascal Baudry.

TRANSLATION – TRANSLATION STUDIES – SONGS

PSYCHOLOGY – MUSICOLOGY

FRANCE – GERMANY – UNITED STATES

CULTURAL STUDIES

*Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, Alexis Nouss,
ainsi que tous ceux et celles qui ont contribué, chacun à leur façon,
à ce que mon projet de recherche devienne réalité.*

Encore une fois, merci du fond du cœur à :

*Jacques Vézina
Hubert et Yolande Laliberté
Lucie Légaré
Jeff Haig
Michel Plomteux
Adriana et Antonello Borra
Michel de la Chenelière
Marcel Chamberland
Sylvie Boulet
Gayle Nunley
Joyce Boyer
Vincent Pelletier
André Sénécal
Richard Patry*

Christian Doumet de l'université de Paris 8

Mark Horowitz de la Bibliothèque du Congrès à Washington

et l'aimable personnel de la

Bibliothèque Amerika-Gedenk de Berlin

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
ANALYSE FORMELLE PRÉLIMINAIRE DE DEUX TRADUCTIONS DE CHANSONS	13
CHAPITRE 2	34
PROBLÈMES RELATIFS À LA NATURE DE L'OBJET ÉTUDIÉ	34
2.1 LA CHANSON POPULAIRE EST-ELLE UN GENRE MINEUR ?	34
2.2 MAIS QUE SIGNIFIE L'UNION DE LA PAROLE ET DE LA MUSIQUE ?	42
2.3 LA TRADUCTION DE LIBRETTI D'OPÉRA	49
CHAPITRE 3	57
LES CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS LE FRANÇAIS : UNE RÉPONSE À L'AMÉRICANISATION AINSI QU'À LA DÉPENDANCE CULTURELLE, POLITIQUE ET ÉCONOMIQUE	57
3.1 LA CHANSON AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT	57
3.2 LA CHANSON FRANÇAISE ET LES ANNÉES FOLLES	63
3.3 LES CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS LE FRANÇAIS : UNE ANALYSE FORMELLE	66
TABLEAU SCHÉMATIQUE D'UNE SÉLECTION DE CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS LE FRANÇAIS	67
3.4 LA CHANSON POPULAIRE ET LES RELATIONS FRANCO-AMÉRICAINES À PARTIR DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE : UNE SOCIOCRIQUE	89
3.4.1 LE RACISME PRÉSENT DANS LES TRADUCTIONS	100
3.4.2 LE SEXISME PRÉSENT DANS LES TRADUCTIONS	106
CHAPITRE 4	107
LES CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS L'ALLEMAND : DE LA JUBILATION AU REJET	107
4.1 LA CHANSON ALLEMANDE DES ANNÉES VINGT	107
4.2 LES CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS L'ALLEMAND : UNE ANALYSE FORMELLE	115
TABLEAU SCHÉMATIQUE D'UNE SÉLECTION DE CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS L'ALLEMAND	115
CHAPITRE 5	145
LA CHANSON ALLEMANDE DES ANNÉES VINGT EN FRANCE : UNE VOIX À PEINE PERCEPTIBLE ET DONT ON CHERCHE À VOILER L'ORIGINE	145
5.1 LES CHANSONS ALLEMANDES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS LE FRANÇAIS : UNE ANALYSE FORMELLE ET SOCIOCRIQUE	145
CHAPITRE 6	153
LES CHANSONS FRANÇAISES TRADUITES AUX ÉTATS-UNIS : DE L'EXOTISME À LA STÉRÉOTYPIE POSITIVE	153

6.1 LES CHANSONS FRANÇAISES DE CINQ DÉCENNIES TRADUITES VERS L'AMÉRICAIN : UNE ANALYSE FORMELLE	155
CHAPITRE 7	174
DE LA FONCTION PSYCHOLOGIQUE DE LA CHANSON POPULAIRE À SUCCÈS AU RÔLE DU PSYCHISME EN TRADUCTION	174
7.1 LA CHANSON TRADUITE COMME VECTEUR DE L'ÉTAT AFFECTIF DU TRADUCTEUR FACE À L'ALTÉRITÉ	174
7.2 LA VOIX, LE CORPS, L'AFFECTIVITÉ DU TRADUCTEUR	186
7.3 LA STÉRÉOTYPE CULTURELLE ENGENDRÉE PAR LA TRADUCTION ET LES ÉTAPES PSYCHOLOGIQUES DE LA MAÎTRISE DE L'INTERCULTURALITÉ CHEZ LE TRADUCTEUR	195
CONCLUSION	209
BIBLIOGRAPHIE	212
PARTITIONS	223
ANNEXE (Textes des chansons)	230

AVANT-PROPOS

Tous ne sont pas du même avis mais, pour moi qui suis née dans une culture francophone, une chanson est d'abord un texte, une pensée, un discours, un message porteur d'émotions. Nul ne peut nier l'importance de la qualité des textes dans la tradition des chansons populaires françaises. Ce qui n'est pas forcément toujours le cas, a priori, dans d'autres cultures, notamment aux États-Unis. Il s'avère cependant incontesté que le lien unissant paroles et musique est porteur d'émotions, et qu'il est de l'ordre de l'irrationnel : « Si vous voulez rendre un discours contagieux ou irréfutable, chantez-le ! »¹

Comme nous le rappelle Daniel Bournoux, les verbes *chanter* et *charmer* ont la même racine étymologique, *carmen* en latin, qui connote l'ensorcellement. Si l'on veut traduire une chanson, il faut donc, tout comme pour la traduction d'une pièce de théâtre, traduire à voix haute afin de respecter le rythme et rendre l'expression de l'affect plausible. Avant de commencer cette étude, je pensais que tout bon traducteur de chansons devait tenter de respecter la primauté de l'émotion inhérente au texte, ainsi que son caractère iconique. Malheureusement, en faisant une étude préliminaire des versions américaines de chansons populaires françaises, j'ai été à même de constater à quel point on avait souvent *mal traduit*.

Pourquoi les Américains s'étaient-ils si peu préoccupés des textes ? Est-ce parce que la chanson est considérée comme un genre mineur ? En jetant un coup d'œil

¹ Bournoux, 1999, p. 73.

du côté de la traduction théâtrale, une forme de traduction qui, incontestablement, se rapproche beaucoup de la traduction de chansons, j'ai constaté que plusieurs traductologues sont du même avis que Wellwarth lorsqu'il affirme que la traduction théâtrale est une *recréation* et qu'elle doit être rédigée « in the socially accepted style of the target language ».² Pavis explique à son tour que « le public, la culture cible, vérifient immédiatement si le texte passe ou non ! »³

Il y a donc inévitablement, pour certains, une part d'*adaptation* lorsqu'on traduit pour le théâtre, et on en arrive facilement à penser qu'elle s'avère d'autant plus légitime lorsqu'il s'agit de la chanson. Mais cela ne signifierait pas pour autant, selon moi, qu'il faille adapter le texte au point de ne plus reconnaître le message d'origine.

J'ai expliqué dans mon mémoire de maîtrise comment certains types d'adaptation théâtrale n'ont pas que des adeptes.⁴ Mais avec la chanson, il faut évidemment que je reformule mon questionnement. Et puis, il y a ce constat : les chansons traduites sont là, et très souvent, on s'aperçoit que les textes ont été indûment manipulés. Pourquoi ne pas avoir fait l'effort de comprendre les intentions des paroliers ? Pourquoi ne pas avoir essayé d'établir une connivence entre auteur (parolier), compositeur, interprète et public cible ? Les traducteurs ont souvent eu recours à un type d'adaptation qui sabote le texte original. Est-ce que la plupart des traductions de chansons populaires sont ainsi, du type « verre transparent » ?

² Wellwarth, 1981, p. 142.

³ Pavis, 1987, p. 420.

⁴ Laliberté, 1994.

Elles élimineraient donc de façon significative beaucoup de données importantes qui font partie intégrante du texte et du message d'origine.

- ✓ En faisant cette recherche, mon but était, à l'origine, d'analyser *comment* on traduit la chanson populaire. Plus précisément, je voulais voir si les diverses façons de traduire la chanson dans trois pays distincts (la France, l'Allemagne et les États-Unis) avaient des liens significatifs avec les relations sociopolitiques et culturelles qu'ont entretenues ces trois pays pendant une période donnée.

- ✓ Il s'agissait donc d'essayer de resituer la traduction de chansons dans le contexte des relations politiques internationales. Cette étude m'a fait découvrir, à ma grande surprise, quelque chose de tout à fait fascinant, et c'est alors que ma démarche s'est poursuivie dans une autre direction en s'investissant d'une réflexion inédite sur l'état affectif du sujet traduisant par rapport à la culture du texte source.

Mais pourquoi ai-je voulu écrire une thèse de doctorat sur la traduction de chansons ? Les motivations qui sont à l'origine de ce désir d'entreprendre une recherche sur ce sujet sont les suivantes :

- 1) Mon intérêt pour la psychologie. Je me suis toujours intéressé au plus haut point aux phénomènes liés à l'affect. J'ai étudié la psychologie pendant deux ans, à l'Université de Montréal, puis à l'université de Sherbrooke.
- 2) Mon intérêt pour le théâtre. À Francfort, j'ai joué le rôle de Nell dans la pièce *Fin de partie* de Beckett, dans la version allemande, pour un public allemand.

Jouer cette pièce en traduction, devant un public non francophone, m'a fait voir un autre aspect de la pièce, une autre interprétation, une autre oralité, une autre façon de jouer, de parler avec son corps. Le théâtre et la chanson ont des choses en commun : la représentation (le spectacle), l'oralité d'un texte *joué*, la réception, le rapport avec le public.

3) Mon intérêt pour la traduction. Mon cheminement dans le monde du théâtre s'est poursuivi par une démarche de réflexion sur la traduction théâtrale. En effet, après avoir fait des études littéraires et théâtrales en Allemagne, je suis revenue à Montréal afin d'y étudier la traduction. C'est alors que je me suis penchée sérieusement sur la question de la traduction théâtrale. En traduisant la pièce de Rainer Werner Fassbinder *Der Müll, die Stadt und der Tod* pour mon mémoire de maîtrise, en essayant de faire le point sur mes propres problèmes de traduction et sur les écrits théoriques du domaine en question, j'ai constaté que la traduction de chansons au sein de pièces de théâtre pose problème. Faut-il les traduire, les adapter ou les remplacer par d'autres chansons provenant de la culture cible ? Et si on décide de les traduire, comment le fait-on ? Aussi, pourquoi n'y a-t-il pas encore d'écrits sur la traduction de chansons ? La chanson est-elle vraiment un genre mineur ?

4) Mon intérêt pour la chanson. Pendant une période de deux ans, j'ai présenté mon propre spectacle de cabaret franco-allemand au Vermont. Parfois, au lieu de chanter dans la version originale, j'ai choisi d'interpréter certaines chansons en traduction, dans leur version américaine plus précisément. Cette

expérience s'est avérée des plus révélatrices, non seulement au niveau de l'interprétation (jeu / mise en scène), qui changeait radicalement avec cette nouvelle vision de la chanson, mais aussi, bien sûr, au niveau de la réception. Les commentaires du public américain sont à cet égard révélateurs de leur perception de la culture d'origine des différentes chansons. C'est ce qui m'intéresse par-dessus tout : quelle est l'image que les Américains se font des Français et des Allemands ? Et surtout, comment cette image se reflète-t-elle dans la traduction des chansons ?

Lorsque je décidai de tenter l'expérience de chanter une chanson dans sa version originale, en français ou en allemand, puis de la faire suivre tout de suite, d'un même jet, de sa traduction en anglais, je me suis rendu compte avec stupeur que la tâche était très ardue. Cela a très bien fonctionné avec des chansons traduites en américain pour la chanteuse allemande Ute Lemper par exemple, où je pouvais passer littéralement de l'allemand à l'anglais sans même sentir de transition, comme si c'était vraiment la même chanson, le tout coulant harmonieusement, le changement de langue se faisant tout naturellement dans la dynamique du rythme original. Mais quelle ne fut pas ma déception en constatant que je ne pouvais pas faire la même chose avec des chansons qui avaient été traduites par un traducteur et pour un interprète américains ! En effet, en essayant par exemple de chanter *La mer* de Trenet et de refaire la même chose, de passer du français à l'anglais, cela n'a jamais fonctionné. Je n'ai jamais pu interpréter cette chanson de cette façon, je n'ai jamais été à l'aise en passant d'une langue à l'autre, je ne comprenais pas

pourquoi, mais cela ne fonctionnait pas. Je n'arrivais pas à chanter les deux versions l'une après l'autre sans heurts, c'était un choc de se retrouver soudainement dans l'anglais, ce n'était plus *La mer* de Trenet (bien que j'adore la version américaine), mais c'était tout simplement autre chose, un autre rythme, une autre oralité, une autre façon de voir, d'*incorporer*, de sentir, de jouer, c'était une *autre* chanson, tout à fait différente. Avec le recul, j'ai essayé de comprendre ce qui s'était passé. Est-ce que tout réside vraiment dans la traduction ? Si j'avais voulu chanter *Beyond the Sea* (version de *La mer*) uniquement en anglais, sans chanter la version originale auparavant, il n'y aurait probablement pas eu de problèmes. C'est peut-être mon entêtement à vouloir *passer* de l'original à sa traduction. C'est là que le bât blessait. La traduction de *La mer* en américain n'avait pour moi absolument rien à voir avec l'original. C'était, à mon avis, une traduction profondément ethnocentrique, qui gommait la poésie et l'iconicité du texte original.

Peut-être aurait-il fallu que je demande à mon pianiste de faire une modulation afin de passer à la version américaine : en changeant de tonalité (du sol au fa par exemple), peut-être aurais-je pu alors *accepter* la différence, peut-être aurais-je pu la *jouer*, passer de l'une à l'autre sans heurts ? De là l'intérêt de s'interroger sur ce rôle de *passeur* que l'on attribue généralement au traducteur.

- 5) Mon intérêt pour le phénomène des perceptions interculturelles. J'enseigne le français langue seconde et la littérature aux jeunes Américains du Vermont depuis douze ans. J'y ai aussi enseigné l'allemand. Ce qui m'a toujours

fascinée chez mes étudiants et chez les Américains en général, c'est l'image qu'ils se font des Français et des Allemands. La façon dont ils appréhendent la réalité de ces deux cultures. Aussi, la façon dont les Français sont représentés dans les manuels scolaires et le matériel didactique américains. La façon dont les Américains parlent de la culture française. La stéréotypie culturelle présente dans les médias et la presse écrite américains. Ces détails m'ont toujours intriguée, d'autant plus qu'ils ne correspondent guère à la réalité de tous les jours du Français moyen. Ces images stéréotypées, qu'elles soient positives ou négatives, créent bien des malentendus, et elles ne peuvent qu'engendrer, à plus ou moins long terme, des sentiments tels que la déception et la colère. Je me suis demandé aussi si les chansons françaises traduites vers l'américain ne contribuaient pas à renforcer cette fausse représentation. C'est ce que je ressentais intuitivement comme chanteuse étrangère devant un public américain, et c'est ce qui m'a d'abord motivée à entreprendre cette recherche.

INTRODUCTION

Nous avons donc commencé notre recherche à partir de ce questionnement initial : comment traduit-on la chanson ? Est-ce que tous les procédés de traduction normalement appliqués à la grande littérature sont à l'œuvre au sein de ce genre, dit *mineur*, qu'est la chanson populaire ? Traduit-on parfois la chanson dans le respect du message initial ou se sert-on toujours de l'altérité pour faire sien un discours adapté qui sert à des fins idéologiques ? Peut-on toujours rester fidèle au sens, à la forme et à la rythmique du texte source ou n'y a-t-il pas inévitablement d'innombrables pertes et même, un besoin de manipuler l'œuvre afin de rejoindre un public cible ?

Les trois langues à l'étude sont le français, l'allemand et l'américain. Le corpus étudié est uniquement composé de chansons populaires françaises, allemandes et américaines traduites vers l'une ou l'autre de ces trois langues : chansons de variété et de cafés-concerts, chansons de cabaret et de jazz. La période étudiée est la suivante : 1) les années vingt, pour les chansons américaines traduites en France et en Allemagne; 2) les années vingt et trente pour les chansons allemandes traduites en France; et 3) la première moitié du XX^e siècle (de 1910 à 1960) pour les chansons françaises traduites aux États-Unis. Pour des raisons d'ordre pratique – nous avons dû limiter l'étendue de notre corpus – nous n'avons pas pris en considération les genres non populaires comme l'opéra ou les Lieder (poèmes mis en musique et chantés par des chanteurs d'opéra). Aussi, nous avons décidé d'éliminer les chansons tirées du répertoire théâtral et

cinématographique, puisque, faisant partie intégrante d'une pièce ou d'un film, nous nous sommes vite rendu compte que les traducteurs de ces chansons avaient introduit beaucoup moins de tendances déformantes dans leurs textes-cibles, étant contraint dans ce cas de respecter les messages des textes originaux.

Nous avons choisi de commencer l'étude des chansons traduites après la Première Guerre mondiale parce que c'est effectivement à cette époque que la fréquence accrue des contacts entre les trois pays à l'étude engendra le besoin de traduire la chanson populaire. En effet, mis à part le répertoire des chansons *folkloriques* (au sens de *traditionnelles*), nous n'avons pas trouvé de chansons populaires traduites entre ces trois pays avant 1920 (sauf une exception en 1918). En tout, notre corpus est donc composé d'environ cent cinquante chansons traduites, trouvées notamment à la Bibliothèque nationale de France à Paris, à la Bibliothèque du Congrès à Washington, ainsi qu'à l'*Amerika-Gedenk-Bibliothek* et l'*Universitätsbibliothek (Universität der Künste)* de Berlin.

Nous avons dû procéder par évaluations successives et hypothèses provisoires. Notre analyse comprend deux volets. Le premier volet propose une analyse formelle et stylistique basée principalement sur la grille des « tendances déformantes » de Berman⁵. Le deuxième volet a pour but d'élaborer une sociocritique de la chanson traduite, c'est-à-dire une analyse des dimensions sociopolitiques et culturelles de la traduction appliquée à ce genre. Pour ce faire, nous avons pris en considération l'apport théorique des études publiées en

⁵ Berman, 1999.

traductologie, les résultats de recherches portant sur les relations internationales et la stéréotypie culturelle, ainsi que certaines études ayant été publiées dans les domaines de la psychologie et de la musicologie.

Une analyse formelle et stylistique à la lumière des écrits de Berman et de Meschonnic

Lorsqu'il s'agit de la traduction de chansons, nous pensons, avec Berman et Meschonnic (entre autres), que l'intertextualité, ainsi que toutes les autres composantes socioculturelles du discours, nous amène bien au-delà de l'analyse comparative des signes linguistiques. Nous avons donc dû nous référer aux dimensions du *discours*, qui à notre avis, sous-tendent ce qu'il y a de primordial pour le genre de texte qui nous intéresse : son oralité, sa force d'énonciation, sa poétique, son rythme, sa polysémie, son iconicité, sa corporalité, son lien direct avec les émotions, avec un sujet vivant dans un certain lieu à une certaine époque.

a) Berman

Les écrits de Berman sont centrés sur l'*étrangeté* de la langue source et sur la volonté du traducteur d'introduire (ou non) cette étrangeté dans le texte d'arrivée. En ce sens, pour Berman, la traductologie n'est ni une discipline objective ni une linguistique appliquée, mais une réflexion et une expérience, « la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience. [...] La traduction peut fort bien se passer de théorie, non de pensée. [...] Cette pensée s'effectue toujours dans un horizon philosophique. »⁶ Berman insiste donc sur l'importance de « méditer sur la totalité des « formes » existantes de la traduction. »⁷ C'est en ce sens qu'il parle de « l'espace des traductions », par opposition à la traduction idéale reposant sur une typologie précise.

⁶ Berman, 1999, p. 17.

⁷ Berman, 1999, p. 20.

Berman s'est aussi beaucoup penché sur le concept de traduction ethnocentrique, où le traducteur « ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. »⁸

C'est une question que nous avons évidemment voulu étudier dans notre recherche : dans quelle mesure est-ce que la traduction de chansons se fait dans l'effacement de la culture d'origine, à des fins de reproduction des discours inhérents à l'idéologie de la culture d'arrivée ? Et si le traducteur a la volonté d'introduire une quelconque étrangeté dans le texte cible, quelle est la véritable nature de ces éléments d'altérité, et quelles sont les raisons qui motivent ce type de réécriture ? N'y a-t-il pas une vision déformée de cette étrangeté, qui se manifeste par un certain exotisme, une façon toute ethnocentrique de voir l'Autre ? Quelle est la part de *littéralité* et de *littérisation* dans les traductions de chansons ? Est-ce qu'on arrive à se conformer à la lettre, au texte, ou est-ce qu'on ajoute « une touche de littérature [...] qui finit par produire »⁹ une autre chanson, totalement différente de l'original ?

Berman, dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, nous propose une analyse des « tendances déformantes ». Ces tendances que l'on peut repérer dans toute traduction, détruisent la lettre des originaux, dans le but de laisser passer le sens et la « belle forme ». Ces tendances sont fondamentalement iconoclastes, elles détruisent les images projetées par le texte de départ.

⁸ Berman, 1999, p. 30.

⁹ Berman, 1999, p. 39.

Nous avons voulu voir comment ces tendances déformantes sont à l'œuvre dans la traduction de chansons : rationalisation, clarification, embellissement, appauvrissement qualitatif, appauvrissement quantitatif, homogénéisation, destruction des réseaux signifiants sous-jacents, destruction des systématismes, destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, destruction des locutions et effacement des superpositions de langues. En ce qui concerne la tendance à l'allongement, elle ne peut être considérée ici puisque qu'il faut respecter un nombre restreint de phrases et de syllabes pour aller de pair avec la mélodie, du moins à l'intérieur d'un même couplet ou refrain. Est-ce ce qui explique que la rythmique du texte est toujours préservée lorsqu'on traduit une chanson, comme l'affirme Meschonnic ? Ou est-ce qu'il peut y avoir tout de même une destruction des rythmes inhérents à la textualité ?

Pour l'instant, il est important de nous demander, avec Berman, si la chanson peut être considérée comme une œuvre, « [qui] ne transmet aucune espèce d'information, même si elle en contient [...] [une œuvre qui] ouvre à l'expérience du monde. »¹⁰ Étant du même avis que Berman, nous pensons qu'une analyse basée sur le modèle linguistique de la communication, sur la transmission d'un message donné, se serait avérée tout à fait inappropriée ou tout au moins insuffisante pour notre étude. Néanmoins, il ne faut pas oublier que l'on considère toujours la chanson comme un genre mineur... L'approche linguistique n'aurait-elle pas alors été suffisante ? N'aurait-elle pas suffi pour rendre compte

¹⁰ Berman, 1999, p. 70.

des procédés qui sont à l'œuvre en matière de traductions de chansons ? Comme Berman et Meschonnic, nous pensions que non.

b) Meschonnic

À notre connaissance, Meschonnic est le seul qui ait, dans le domaine de la traductologie, écrit sur la traduction de chansons populaires. Critiquant le fait que, sauf exception, les traducteurs littéraires ne traduisent généralement que le signifié – la langue – au lieu de traduire le discours, il met l'accent sur le rythme inhérent au texte, et sur le mode de signifier qui lui est propre. Selon Meschonnic, il faut justement rompre avec cette tradition qui oppose la littérature au langage ordinaire :

Elles [la littérature et la poésie] sont justement dans le langage ordinaire. Un discours. Non de la langue. Le discours scientifique s'identifie au maximum à la langue. L'essentiel est le référent, qu'il faut connaître. Mais dans la littérature, et la diversité des œuvres, il y a d'abord le primat empirique du discours sur la langue. Ce primat passe par celui de la rythmique, de la prosodie, de la polysémie [...] La linguistique spontanée et implicite des traducteurs, s'inscrivant dans le pragmatisme instrumentaliste du signe, n'en retient généralement que le signifié. Or la littérature fait une transformation du schéma aristotélicien du signe. Intégrant le référent, la situation et surtout le sujet dans le discours, elle fait du langage un signifiant généralisé. Le signe est débordé.¹¹

Pour Meschonnic, le sujet occupe une place prépondérante dans la mesure où il fait partie intégrante du rythme, du continu, « comme le langage est dans le corps [...] C'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu.

Subjectivation pour subjectivation.»¹² On comprend pourquoi la traduction de chansons revêt une importance toute particulière pour Meschonnic, en ce sens

¹¹ Meschonnic, 1999, p. 83-84.

¹² Meschonnic, 1999, p. 25.

qu'il semble évident pour lui qu'il faille nécessairement respecter le rythme du texte chanté lorsqu'on le traduit, et donc respecter sa signifiante. Il fait d'ailleurs l'éloge des traductions de chansons, qui « n'arrêtent pas le texte » : « Non ce que vous manipulez en déplaçant des pièces, mais ce qui vous roule dans son rythme et qui fait du lecteur, du traducteur une part de son mouvement. Mais rythme pour rythme, et mieux que le sens pour le sens, la chanson sait faire ça depuis longtemps. »¹³ Et il cite la version française de Lili Marleen, où « Wie einst » [comme jadis] a été traduit par « Tous deux », en respectant le rythme de deux monosyllabes, ce qui est « l'essentiel, par-dessus le sens des mots, du *sens* de la chanson [...] qui est passé. »¹⁴ Nous avons voulu vérifier cette affirmation, voir si c'est toujours le cas. Est-ce que la rythmique textuelle est vraiment toujours respectée du fait de sa mise en musique ? Et si c'est effectivement le cas, est-ce que cela signifie qu'il est possible de traduire l'*essentiel* d'une chanson, le *discours d'une chanson* et non seulement le *sens des mots* ?

- ✓ À notre connaissance, personne n'avait fait avant nous l'analyse systématique de traductions de chansons. Il y avait donc beaucoup d'hypothèses à vérifier, et nous pensions que Meschonnic avait raison lorsqu'il écrivit que la chanson nécessite une *poétique du traduire*, qui passe par l'oralité du *discours* « au sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique. »¹⁵

¹³ Meschonnic, 1999, p. 183-184.

¹⁴ Meschonnic, 1999, p. 184.

¹⁵ Meschonnic, 1999, p. 13.

Une sociocritique de la chanson traduite

Notre objectif principal était d'en arriver à une *sociocritique* de la traduction de chansons, à l'analyse des dimensions sociopolitiques et culturelles de la traduction appliquée à ce genre. Nous avons voulu, pour bien mener notre étude, prendre en compte certains écrits pertinents du domaine de la traductologie, en privilégiant la perspective d'une *sociocritique* au sens de Brisset. Berman a en effet bien précisé, dans la préface de l'ouvrage d'Annie Brisset sur la traduction théâtrale au Québec, que son étude était bel et bien une *sociologie* « puisque les pratiques traductives et leurs produits sont renvoyés à leur sol *social*.[...] »¹⁶ Et que, deuxièmement, son étude est véritablement une *critique* au sens de l'École de Francfort : « l'analyse sociologique, discursive, sémiotique, etc. est aussi une *dénonciation* de la clôture de toute une culture à un certain moment historique. »¹⁷

✓ Notre démarche s'est effectivement inspirée de celle de Brisset. Comme elle le disait : « La traduction, comme l'écriture, dont elle est une des manifestations, est solidaire d'un état de société et des normes institutionnelles qui en émanent [...] Voilà pourquoi la théorie de la traduction relève beaucoup plus d'une analyse contrastive des *discours sociaux*, que d'une linguistique différentielle ou d'une stylistique comparée. »¹⁸ Nous nous sommes par ailleurs inspirée de la

¹⁶ Brisset, 1990, p. 17.

¹⁷ Brisset, 1990, p. 17.

¹⁸ Brisset, 1990, p. 252.

grille d'analyse socio-critique de Jacques Pelletier¹⁹ puisque nous avons voulu étudier :

- 1) la représentation de la société source dans les œuvres chantées en traduction (les contenus);
- 2) les formes qu'emprunte cette représentation (les phénomènes textuels) tant dans les textes sources que dans les textes cibles;
- 3) les rapports entre cette représentation et la société connue au moyen de l'histoire.

Nous avons donc étudié l'œuvre chantée en traduction comme « *production* de la société et comme *lecture-interprétation* de celle-ci, comme *intervention* génératrice d'*effets* à prendre en compte ». ²⁰ C'est pourquoi notre étude comprend deux volets :

- a) une « étude *immanente* (interne) des œuvres [qui a pour but de] [...] faire ressortir la structure et la signification, [une] analyse [qui est] donc *structurelle et thématique*;
- b) [une] étude de l'époque comme condition de production de l'œuvre et [donc une] *relecture et interprétation* à la lumière de cette connaissance. » ²¹

C'est ici que sont entrés en ligne de compte les résultats de recherches sur l'état des relations sociopolitiques et culturelles entre les trois pays à l'étude.

¹⁹ Pelletier, 1984, p. 6.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

Notre toute première hypothèse de base était la suivante : nous pensions que les versions américaines des chansons populaires allemandes et françaises étaient, pour la plupart, ethnocentriques, dans la mesure où elles semblaient véhiculer une stéréotypie culturelle que l'on retrouve également dans les médias, les manuels scolaires, la presse écrite et le cinéma américains. Ce tout premier constat était de nature intuitive : il résultait de notre expérience pratique *sur le terrain* (sur scène en tant que chanteuse et à l'université en tant que professeure de langues secondes).

Les résultats de cette étude ont en fait révélé et mis à nu la force de l'affectivité du traducteur ainsi que la charge émotionnelle présente lors de l'acte de traduire la chanson populaire. Aussi, nos analyses ont prouvé que cette charge affective présente lors du transfert de sens d'une langue à l'autre est effectivement liée au climat sociopolitique et culturel prévalant entre deux nations à un moment donné de l'histoire : le traducteur qui traduit une chanson populaire peut se laisser aller à introduire, à même sa traduction, des déformations textuelles et discursives qui sont le reflet de tensions entre deux pays.

En faisant l'analyse cumulative de toutes les traductions d'une période donnée pour ce genre populaire, nous avons donc obtenu le reflet de l'affectivité interculturelle et collective prédominant à un moment donné de l'histoire des relations entre deux pays.

Une analyse effectuée sur une période historique plus étendue a révélé la nature fluctuante des émotions ressenties par les traducteurs envers la culture source :

les résultats, en apparence contradictoires, mettent en lumière plusieurs façons de traduire, qui semblent correspondre, comme nous le verrons, aux étapes du développement culturel élaborées par le psychanalyste Pascal Baudry.

CHAPITRE 1

Analyse formelle préliminaire de deux traductions de chansons

Avant d'entreprendre l'analyse systématique des chansons inscrites au corpus, nous avons fait l'analyse préliminaire de deux chansons : *La mer* de Trenet et *Peter, Peter* de Hollaender, toutes deux traduites vers l'américain. C'est à partir de ces deux exemples, entre autres, que nous avons formulé notre hypothèse de départ.

Exemple 1 : *Beyond the Sea* (Au-delà de la mer)

De prime abord, le titre de la version américaine nous semblait fidèle au résultat final de cette traduction : ce n'était plus *La mer* de Trenet, puisque l'adaptation américaine semble viser un *Au-delà de la mer*. Cette toute première perception était purement subjective. Puis, à la lumière des écrits de Berman, nous avons commencé à remettre en question ce jugement de valeur, cette perception que nous avions de la traduction américaine, que nous considérions comme étant ethnocentrique, assimilatrice, superficielle : *Beyond the Sea* n'est-elle pas plutôt un prolongement de l'original, dans l'univers des possibilités de réécriture ?

Peut-être qu'en ce sens, il faut justement considérer *Beyond the Sea* comme une traduction remarquablement réussie ? Goldschmidt n'a-t-il pas écrit :

La langue humaine est comme la mer : innombrables sont ses rivages, ses îles; on y fait route à l'infini au-dessus de profondeurs invisibles. L'eau, toujours la même, ne cesse de changer, de couler, de céder devant tout ce qui y plonge pour mieux en mouler les contours. [...] Telle l'âme humaine, la mer varie au gré du moindre souffle [...] Mais il n'est rien non plus dans la mer qui ne soit pas la mer; il n'est point de rupture en elle [...] Il en est ainsi des langues, elles sont la même eau vue d'autres points de la rive, on peut y faire d'immenses voyages autour du monde et

*toujours sur le même navire : c'est cela, ce voyage qui passe de langue en langue.*²²

Et puis Goldschmidt nous rappelle que l'âme, en allemand, est « sortie de la mer »²³ (*See* signifiant *mer* et *Seele* signifiant *âme*). Il nous rappelle aussi qu'en français, l'étymologie de *mère* et de *mer* est la même... D'où l'idée que cette traduction de *La mer* en *Beyond the Sea* est peut-être tout à fait réussie, puisqu'il s'agit ici, dans la version américaine, d'une véritable histoire d'amour, l'histoire de vouloir aller retrouver l'amour (l'amour perdu, la mère ?) au-delà de la mer. Notre perception négative de la traduction était à l'origine bien sévère. Nous aurions pu effectivement demander au pianiste de changer de tonalité s'il le fallait, nous aurions dû accepter la modulation, « go with the flow », suivre le flot, le va-et-vient d'une langue à l'autre, nous jeter à l'eau, atteindre l'autre rivage. Est-ce cette traduction qui est ethnocentrique ? Ou est-ce nous qui le sommes ? C'est bien la problématique de la théorie de la traduction depuis le début des temps et ce pourquoi on ne peut en faire une science : on a affaire ici à un *sujet* traduisant et à un autre *sujet* interprétant (dans le double sens du mot, celui de la scène et celui du sujet pensant) et puis on y ajoute la réflexion d'un *sujet* qui essaie de comprendre pourquoi cela ne *passe* pas...

Pourquoi étais-je capable de chanter le refrain de *Peter, Peter* dans sa version allemande, en le faisant suivre aussitôt par sa version américaine, sans ressentir aucune aversion, sans que mon corps, ma voix ne s'y refusent ? Est-ce que la traduction est *meilleure* ? C'est ce que je pensais effectivement. À ma grande

²² Goldschmidt, 1988, p. 13-14.

²³ Goldschmidt, 1988, p. 19.

surprise, la version originale allemande (que je ne connaissais pas dans sa totalité à l'époque) est bien différente de sa version américaine, au sens où l'anglais a suivi une autre tangente, a complètement éliminé la dimension cocasse, a accentué la dimension *cabaret-femme-fatale*, en un mot, ce que j'avais réussi à faire passer n'était que le *refrain*, et c'était facile dans la mesure où seul le *refrain* du texte d'arrivée respectait le *discours* de l'original (voir section suivante).

Si je trouvais que *Beyond the Sea* était une traduction ethnocentrique, cela tient peut-être au fait que je suis francophone, que ma langue maternelle est le français, que je travaille aux États-Unis et que je suis très impliquée émotionnellement entre ces deux langues ? Chanter *Peter, Peter* en traduction a peut-être été plus facile tout simplement parce que ma perception de la traduction est différente, puisque l'allemand n'est pas ma langue maternelle et que j'en suis plus *détachée*, cette langue étant *plus loin de mon corps*, moins intériorisée. Il est peut-être ainsi plus facile d'accepter la différence ?

Certains auteurs ont déjà parlé de tout ce qui entre en ligne de compte lorsqu'il s'agit d'accepter ou non le résultat final d'une traduction (Lefevere, Venuti, Simon, etc.). Ils ont en effet longuement explicité toutes les composantes d'ordre sociologique qui sous-tendent l'acte de traduire ainsi que sa réception.

Mais il y a probablement d'autres raisons pour lesquelles il était impossible de chanter *Beyond the Sea* du même souffle que *La mer*. Nous avons essayé de voir si certaines de ces raisons sont liées à la traduction.

***Beyond the Sea* (version américaine de Jack Lawrence)**

Voici la version américaine de Jack Lawrence, ainsi que la version originale de Charles Trenet, *La mer*, telles qu'elles figurent sur la partition²⁴ :

Some - where _____

La mer _____

be - yond the sea

qu'on voit dan - ser

Some - where wai - ting for me _____

Le long des golf - es clairs _____

My lov - er stands on gold - en sands _____

A des re - flets d'ar - gent la mer, _____

And watch - es the ships that go sail - ing.

Des re - flets change - ants sous la pluie - e.

Some - where _____

La mer _____

²⁴ Lawrence / Trenet, *Beyond the Sea*, 1945, 1946 Éditions Raoul Breton / 1947 PolyGram International Publishing, Inc.

be - yond the sea

au ciel d'é - té

He's (She's) there watch - ing for me. _____

Con - fond ses blancs mou - tons _____

If I could fly like birds on high, _____

A - vec les anges si purs, la mer _____

Then straight to his (her) arms I'd go sail - ing

Ber - gèr - e d'a - zur in - fi - ni - e

It's far _____

Voy - yez _____

be - yond a star;

près des é - tangs

It's near be - yond the moon. _____

Ces grands ro - seaux moui - llés. _____

I know _____

Voy - ez _____

Be - yond a doubt,

ces oi - seaux blancs

My heart will lead me there soon

Et ces mai - sons _____ roui - llées

We'll meet _____

La mer _____

Be - yond the shore;

les a ber - cés

We'll kiss just as be - fore _____

Le long des golf - es clairs _____

Hap - py we'll be be - yond the sea, _____

Et d'une chan- son d'a - mour, la mer _____

And nev - er a - gain

A ber - cé mon cœur

I'll go sail - ing

Pour la vie - e.

Some sail - ing.

La vie - e.

Considérons maintenant le texte lui-même, le discours. La version originale de Trenet s'apparente à une berceuse. Premièrement, en ce qui concerne la texture du texte, plus précisément au niveau du lexique, la présence du thème de l'enfance est prédominante : le mot *bercé* y apparaît deux fois, associé à cette mer qui *danse* (la danse, le roulement de la mer qui nous berce).

Deuxièmement, toute l'imagerie enfantine des *blancs moutons*, de la *bergère* et de la *pluie*, qui nous renvoie spontanément, en tant que francophone, à la chanson enfantine « Il pleut, il pleut bergère, rentre tes blancs moutons [...] » Il y a aussi l'évocation du *blanc* de la pureté (*nuages blancs, moutons blancs, oiseaux blancs*), la pureté propre à l'innocence de l'enfance.

Toujours au niveau du vocabulaire, nous remarquons la récurrence de termes connotant un aspect champêtre, une description de l'état idyllique de la nature : *mer, golfes, ciel, étang, roseau, oiseaux*. Le seul mot qui soit en dehors de ce paradigme est le mot *maisons*, qui est associé avec *rouillées*, seul mot du texte à connotation péjorative, comme si la mer, le retour à l'enfance (la mère) était en fait une évasion, un état paradisiaque contrastant avec les lieux d'habitation (les bateaux) sur lesquels le temps a passé.

On remarque aussi, au niveau de la rime, l'allitération de la dentale vibrante *r*, (*mer, clairs, mer, mer, mer, clairs, mer, cœur*) qui reproduit ce mouvement de va-et-vient de la mer, ce bercement continu. Ce qui est aussi renforcé par les mots *infinie* et *pour la vie*.

Dans la version en langue américaine, le thème de l'enfance idyllique est remplacé par celui de l'amour idyllique sexualisé, la pureté et l'innocence de l'enfance disparaissant complètement. Au niveau du lexique : *my lover, straight to her arms, we'll kiss*. L'imagerie de la nature maritime est remplacée par l'univers d'un voyage romantique en bateau à voile, un bateau (le dernier) qui mènera, *volera* finalement vers l'être adoré : *sea, sands, ships, sailing, sea, birds, sailing, star, moon, shore, sea, sailing, sailing*.

- ✓ L'allitération du *r* (le bercement) est remplacée par celle de la fricative *s* : *sea, sands, ships, sailing, sea, sailing, star, sea, sailing, sailing, somewhere* (2 fois), *stands, straight, soon, kiss*.

Quand on écoute l'interprétation de Bobby Darin (une des interprétations les plus connues aux États-Unis), il accentue cette dimension de séduction.

Premièrement, il augmente la vitesse rythmique de la chanson originale. Il trivialise le ton (entrecoupe la chanson de blagues à caractère sexuel), il incorpore une certaine lascivité dans sa diction.

Tout cela accentue le caractère sensuel de la chanson. Rien à voir avec l'innocence de l'enfance du texte de départ. Difficile donc de passer d'une

version à l'autre sans prendre le temps de reprendre son souffle, de moduler, avant d'entrer dans un autre monde...

Essayons maintenant de faire l'analyse des tendances déformantes selon la perspective de Berman :

1) La rationalisation

« La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours. »²⁵ Cette tendance ne s'applique pas puisque le traducteur n'a pas traduit sens pour sens : il a tenté de traduire l'ensemble du *discours*. Nous constatons ici que le traducteur n'a pas ramené violemment²⁶ le texte de départ à un certain ordre du discours, en ce sens qu'il n'a pas modifié l'ordre des séquences ou recomposé les phrases dans un but de clarification.

2) La clarification

La clarification tend à imposer du défini « là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfini* ». ²⁷ Cette tendance ne s'applique pas, l'original ne se meut pas dans l'indéfini.

3) L'allongement

Il n'y a pas d'ajout. Le traducteur ne porte pas atteinte à la rythmique de l'œuvre.

²⁵ Berman, 1999, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁷ *Ibid.*, p.54-55 (souligné dans le texte).

4) L'ennoblissement

« L'ennoblissement [...] est une ré-écriture, un *exercice de style* à partir (et aux dépens) de l'original. »²⁸ Non, il n'y a pas d'ennoblissement. La traduction n'est pas « plus belle » (formellement) que l'original.

5) L'appauvrissement qualitatif

Oui. Les mots de l'original ont été remplacés par des mots qui n'ont pas la même valeur iconique : ils renvoient à d'autres images. De plus, comme nous l'avons vu, l'allitération du texte source a été remplacée par une autre allitération, aussi riche peut-être au niveau phonique, mais qui n'a pas cette même valeur iconique. Cependant, on ne peut pas affirmer que les images auxquelles renvoient les mots de la traduction n'ont pas la même intensité que celles de l'original. Leur valeur iconique n'est donc pas amoindrie.

6) L'appauvrissement quantitatif

Non. Il n'y a pas de déperdition au niveau quantitatif. Iconicité pour iconicité, le nombre de signifiants dans les deux textes s'équivaut, mais ils ne renvoient tout simplement pas aux mêmes images.

7) L'homogénéisation

Ne s'applique pas, le tissu de l'original n'étant pas hétérogène.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

8) La destruction des rythmes

Non. Comme le supposait si bien Meschonnic, et nous le constatons ici, c'est peut-être le propre de la traduction de chansons que de se couler dans le rythme de l'original.

✓ 9) La destruction des réseaux signifiants sous-jacents

Oui. « Toute oeuvre comporte un texte *sous-jacent*, où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la *surface* du texte ».²⁹

Outre l'appauvrissement qualitatif, on assiste à la *destruction* de deux réseaux signifiants sous-jacents, mais dans ce cas-ci, valeur iconique et réseaux signifiants sont imbriqués l'un dans l'autre. L'imagerie de la mer dans toute sa splendeur a été remplacée par celle de la voile, du voyage en mer. L'imagerie de la pureté de l'enfance et de l'amour maternel a été remplacée par celle de l'amour sensuel / sexuel.

10) La destruction des systématismes

Oui et non. (Les systématismes sont par exemple les types de phrases, de constructions, les temps des verbes, etc.) La traduction reprend bien certains systématismes de l'original. Par exemple, il y a le même nombre de connecteurs (en français : *qu' / et / et*; en anglais : *and / then / and*). Le grand nombre de répétitions au sein de l'original est respecté dans la traduction : *la mer* (5 fois), *reflets* (2 fois), *voyez* (2 fois), *blancs* (2 fois), *bercé* (2 fois) *vie* (2 fois); *somewhere* (3 fois), *beyond the sea* (3 fois), *beyond* (4 fois), *sailing* (4 fois), *for me* (2 fois) *It's* (2 fois). Cependant, l'emploi des temps n'est pas le même.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

Dans l'original, on passe du présent au passé (*a bercés / a bercé*), alors que l'anglais passe du présent au futur (*will lead me there, we'll meet, we'll kiss, happy we'll be, I'll go sailing*).

Il est très intéressant de constater comment l'original se meut du présent au passé (idéalisation de l'enfance, de la mère), alors que l'anglais passe du présent au futur (idéalisation de la femme à rencontrer dans un avenir plus ou moins lointain). La destruction de ce systématisme va de pair avec la destruction du réseau signifiant sous-jacent et de l'iconicité du texte de départ.

De plus, dans le texte original, on constate une alternance de la rime [Er] avec d'autres types de rime, mais le parolier revient toujours à la rime première [Er], dans ce mouvement de balancier qui vient à nouveau souligner l'importance du rythme de va-et-vient incessant de la mer : [Er], [e], [Er], [a], [Er], etc., jusqu'à la fin (à l'infinie), *pour la vie*. L'anglais, pour sa part, détruit ce systématisme. Il l'introduit au début, mais le perd très rapidement.

11) La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires

Le niveau de langue de l'original n'est pas vernaculaire, donc il n'y a pas de destruction à ce niveau. Cependant, le registre n'est pas le même dans la traduction. L'anglais est beaucoup plus familier que l'original, moins poétique. Ce qui vient une fois de plus banaliser l'importance de la poésie de l'enfance pour la remplacer par la familiarité du discours propre à l'anticipation d'un nouvel amour en perspective.

12) La destruction des locutions

Ne s'applique pas, les locutions étant des tournures particulières, des proverbes ou des idiotismes.

13) L'effacement des superpositions de langues

Ne s'applique pas.

En faisant l'analyse de cette traduction, nous constatons que la chanson peut effectivement fonctionner comme une œuvre littéraire et que la traduction de ce genre *mineur* ne pourrait se définir exclusivement comme étant un simple transfert de sens. Peut-on affirmer, avec Berman, que cette traduction de *La Mer* n'a pas respecté la visée éthique de la traduction (puisque l'iconicité du texte de départ a été *détruite*, etc.) ou, au contraire, faut-il se dire, avec Benjamin, que *Beyond the Sea*, comme le titre de la version américaine l'indique si bien, est une expérience réussie dans l'univers multiple des possibilités de la *survie* de l'œuvre ? « In Ihnen [in den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung. »³⁰ (Traduit par Alexis Nouss : « En elles, [les traductions] la vie de l'original connaît son éclosion la plus vaste et la plus tardive, comme telle promise à un constant renouvellement. »³¹ Ne faut-il pas, comme le fait Berman, appréhender la traductologie avec le regard du philosophe et du psychanalyste ? Or, pour la psychanalyse, passer de la mère (*La Mer*) à l'amante (*Au-delà de la mer*) est dans l'ordre du continu, comme dirait Meschonnic...

³⁰ Benjamin, 1921, p. 58.

³¹ Benjamin traduit par Nouss dans : *L'Essai sur la traduction de Walter Benjamin*, 1997, p. 16.

Pour en revenir à mon expérience pratique de la chanson, je m'étais souvent demandé, avant d'entreprendre cette étude, si l'image que les Américains se font des Français (entre autres) se reflète dans le choix des chansons françaises qu'ils veulent entendre. Plus précisément, n'a-t-on pas tendance à sexualiser les chansons françaises aux États-Unis ? À leur donner un caractère sexuel qu'elles n'ont pas nécessairement, mais qui est lié à une perception qu'on les Américains de la culture française ? De plus, les interprètes et les traducteurs de chansons essaient-ils de se conformer à cette perception dans l'acte de traduire et d'interpréter ? Si tel est le cas, bien des acteurs impliqués seraient tour à tour des créateurs d'images stéréotypées. C'est ce que nous avons constaté en faisant l'analyse des chansons françaises traduites aux États-Unis. Nous y reviendrons aux chapitres six et sept.

Exemple 2 : ***Peter, Peter*** (version américaine de Jeremy Lawrence, d'après une traduction de Alan Lareau) et *Peter, Peter* (la version originale de Friedrich Hollaender datant de 1929)³² (Nous avons traduit littéralement l'allemand vers le français.)

Can't imagine why I chose to leave him

Morgens früh zu Brötchen, Tee und Honig = Un matin tôt au [petit déjeuner]
petit pain, thé et miel

How could I have been so cruel

Fliegt die Zeitung mir ins Haus; = On me lance le journal dans la maison;

After all he loved me without question

Vom Vermischten bis zur kleinen Chronik = Des miscellanées aux petites
chroniques

Still I left him like a fool

Lass'ich keine Seite aus. = Je ne laisse tomber aucune page.

If I woke him late at night complaining

Sport und Politik aus fremden Staaten, = Les sports et la politique des pays
étrangers,

³² Paroles tirées de l'enregistrement *Ute Lemper, Berlin Cabaret Songs*, New York, PolyGram Records, 1996.

I'm on my last cigarette

Ehebruch und Keilerei, = (Les histoires d') adultère et de bagarres,

He'd say I'll be over in a minute

Blättern, unter tausend Inseraten, = Feuilletant à travers un millier d'annonces,

Darling, please, don't get upset

Fand ich heut' den Schmerzensschrei: = J'ai trouvé aujourd'hui ce cri de douleur :

Peter, Peter, I must have been blind

Peter, Peter, komm zu mir zurück! = Peter, Peter, reviens-moi !

Peter, Peter, I was so unkind

Peter, Peter, warst mein bestes Stück! = Peter, Peter, tu étais mon meilleur « morceau » !

Peter, Peter, tell me what to do

Peter, Peter, ich war so gemein! = Peter, Peter, j'ai été si injuste !

Peter, Peter, I'll make it up to you

Später, später, sieht man erst alles ein! = Plus tard, c'est seulement plus tard qu'on se rend compte !

If I told him that I'd been unfaithful

Sinnend sass ich am Kamin und träumte = Pensif(ve), assis(e) près de la cheminée je rêvassais

He would shake his head and say

Mich in den Roman hinein: = Me mêlant au roman :

Darling, just as long as you feel happy

Welche Frau wohl da Ihr Glück versaüimte, = Quelle femme a donc ici laissé passer sa chance,

That's the man I threw away

Und wo mag jetzt Peter sein? = Et où est donc Peter maintenant ?

Now whenever I'm in bed with others

Weint da eine Mutter nach dem Sohne? = Est-ce ici une mère qui pleure [le départ] de son fils ?

On some lark or idle whim

Schluchzt ein Mägdlein nach dem Schatz? = Est-ce une jeune fille qui sanglotte [à cause de] son chéri ?

I pretend the man I'm with is Peter

Sicher steht sie jetzt auf dem Balkone, = Elle est sûrement debout sur le balcon maintenant,

Oh how my heart aches for him

Flüstert in die Nacht den Satz: = Chuchotant cette phrase dans la nuit :

Peter, Peter, may I have this dance

Peter, Peter, komm zu mir zurück! = Peter, Peter, reviens-moi !

Peter, Peter, give me one more chance

Peter, Peter, warst mein bestes Stück! = Peter, Peter, tu étais mon meilleur « morceau » !

Peter, Peter, tell me what to do

Peter, Peter, ich war so gemein! = Peter, Peter, j'ai été tellement injuste !

Peter, Peter, I'm still in love with you

Später, später, sieht man erst alles ein! = Plus tard, c'est seulement plus tard qu'on se rend compte !

Et tout un couplet qui n'a pas été traduit en anglais :

Unter der Annonce stand ein Name, = Il y avait un nom sous l'annonce,

Da ging ich nachmittags hin; = J'y suis allé(e) dans l'après-midi;

Es empfing mich eine blonde Dame, = Une dame blonde m'a reçu(e),

Diese fragt'ich nach dem Sinn: = À laquelle j'ai demandé de m'expliquer :

Ist's Ihr Bruder, Liebster oder Vater? = Est-ce votre frère, votre amant ou votre père ?

Doch da hat sie laut gelacht: = Elle s'est alors esclaffée de rire :

Peter ist mein süsser schwarzer Kater, = Peter est mon chat noir tout mignon,

Der entlief mir gestern Nacht! = Il m'a échappé la nuit dernière !

Peter, Peter, [...]

L'original allemand raconte donc une histoire cocasse. Celle d'un homme ou d'une femme – ce n'est pas clair, disons le(la) narrateur(trice) – qui, en lisant son journal au petit déjeuner, tombe sur une annonce qui attire son attention.

Comme on peut le constater ici, le traducteur ne s'est guère préoccupé des règles élémentaires de traduction ! Dans ce cas-ci, au niveau du discours, il n'y a qu'entre les deux refrains (celui de l'original et celui de la traduction) que l'on retrouve une certaine correspondance. Tout le reste a été modifié.

Voyons les composantes du texte de départ qui ont été éliminées : 1) l'aspect narratif, 2) la dimension cocasse (tout un couplet a été éliminé, celui où l'humour culmine), 3) l'imagerie du quotidien d'un samedi (ou dimanche) matin (premier

couplet). Le tout remplacé par l'accentuation de la dimension *cabaret-femme-fatale* : la *cigarette*, le *darling* (2 fois), le *unfaithful*, *whenever I'm in bed with others*.

Là où l'original se meut dans l'indéfini (Berman), le traducteur impose du défini (*Can't imagine why I chose to leave **him***) : dès le départ, on sait qu'il s'agit d'une femme, et qu'elle a **laissé** son amant (et non l'inverse comme dans l'original).

Notons que le sous-titre du CD se lit comme suit : *Music suppressed by the third Reich*, et que les autres chansons, en version originale allemande, contiennent effectivement beaucoup d'allusions à la sexualité féminine, au sex-appeal féminin, au pouvoir de séduction de la femme ainsi qu'à son émancipation. Mais ici, la traduction introduit peut-être cette dimension parce que l'intention de départ de ces traductions était de faire voir comment le nazisme en Allemagne avait justement tenté de freiner complètement le mouvement d'émancipation des femmes, alors qu'il était si présent dans les années vingt...

Dans ce cas-ci, il y a effectivement manipulation du texte de départ à des fins idéologiques. (N'a-t-on pas idéalisé cette période d'avant la montée du fascisme ?) Luise von Flotow a bien analysé l'impact que le mouvement féministe a eu sur la traduction. Elle décrit comment les femmes ont utilisé la langue comme instrument politique et comment elles ont réussi, en adoptant

souvent une attitude interventionniste, à mettre sur pied un corpus impressionnant de traductions d'œuvres *perdues*.³³

Ces deux premiers exemples venaient confirmer nos hypothèses de départ : dans le domaine de la chanson populaire, il y a effectivement, dans certains cas, des manipulations effectuées dans un but précis lors de l'acte traduisant. C'est en ce sens qu'on peut, pour cette étude, parler d'une *sociocritique* de la traduction de chansons. À quel(s) niveau(x) s'est effectué cette manipulation, à quelle fréquence, quand, comment et pourquoi : c'est ce que nous avons tenté d'analyser pour la période à l'étude. Nous n'avons pas l'intention de faire le procès des traducteurs de chansons. Puisque nous nous situons dans une perspective sociohistorique, le but de l'étude n'était pas d'apporter un jugement de valeur sur les différentes traductions, mais bien d'essayer de comprendre comment et pourquoi certains facteurs (sociopolitiques et culturels) sont en mesure de mettre en branle une certaine *façon* de traduire.

³³ von Flotow, 1997, p. 14.

CHAPITRE 2

Problèmes relatifs à la nature de l'objet étudié

2.1 La chanson populaire est-elle un genre mineur ?

Avant de commencer l'analyse véritable du corpus dans son ensemble, nous avons voulu nous interroger sur les caractéristiques de l'objet de notre étude.

Robert Giroux explique que la chanson est un *genre mineur*, puisqu'il n'y a pas nécessité d'apprentissage important dans le processus de création qui l'engendre, ni dans celui de sa réception par le public :

La chanson étant un mode d'expression artistique « mineur » (sans nécessité d'apprentissage important dans sa fabrication) et « populaire » (à la portée de tous, donc sans nécessité d'apprentissage dans sa consommation) [...] ceux qui s'y intéressaient [...] ont dû l'ennoblir quelque peu et lui trouver des origines, des modèles, une fonction mobilisatrice.³⁴

Selon Giroux, la force de ce mode d'expression populaire consiste en « un condensé d'émotion exceptionnel [...] exigeant, puissant parfois, ce qui fait peur à certains intellectuels qui en ridiculisent l'intérêt [...] »³⁵

L'auteur-compositeur Robert Léger aborde lui aussi cette notion de *genre mineur* sans y voir de résonance péjorative. Il explique que les trois qualités essentielles de l'écriture d'une chanson populaire sont les suivantes : l'accessibilité, la concision et le pouvoir d'évocation. « Certains passionnés ou certains universitaires peuvent sans doute découvrir des richesses insoupçonnées en

³⁴ Giroux, 1993, p. 220.

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

examinant à la loupe des paroles de chansons, mais il s'agit – permettez-moi ce jeu de mots d'inspiration gainsbourienne – d'un détournement d'art mineur. »³⁶

Il faut peut être remonter à l'origine du concept de chanson populaire pour comprendre pourquoi elle est affublée d'une telle connotation. Comme l'explique Marc Robine, il existait en effet jusqu'au XIX^e siècle un cloisonnement significatif entre les œuvres de l'élite et celles du peuple, considérées comme vulgaires :

*La pratique de la lecture et de l'écriture était réservée à une petite « élite » sociale, et l'ensemble du savoir populaire se transmettait par le biais de la traduction orale et de l'exemple direct. [...] Ce qu'exprime très clairement l'Allemand Johann von Herder, l'un des inventeurs du concept de « chanson populaire » [traduction littérale de Volkslied, du titre de son ouvrage Volkslieder, publié en 1778] et théoricien du Sturm und Drang, dont l'influence sera déterminante sur les écrivains romantiques d'outre-Rhin.*³⁷

Au XIX^e siècle, on assiste donc à un engouement pour un Moyen-Âge idéalisé, où la poésie dite *naturelle* est redécouverte et où les chansons populaires sont reprises, portées aux nues et remaniées. On peut dès lors assister à l'évolution des versions initiales, et Robine utilise l'appellation de *création collective*, pour expliquer le fait que la tradition orale a contribué à faire évoluer certaines chansons vers d'autres directions : « La création collective se fait par stratification, par empilement, chacun apportant sa pierre à l'ouvrage [...] [créant] des évolutions si nombreuses, souvent dictées par un contexte géographique ou social particulier. »³⁸

³⁶ Léger, 2001, p. 148.

³⁷ Robine, 1994, p. 11-12.

³⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

Ce clivage entre culture savante et culture populaire, idée rousseauiste du bon sauvage, est reprise également au XX^e siècle. Puis on assiste aussi, graduellement, à la fusion des deux mondes, les artistes de cafés-concerts côtoyant de plus en plus les gens cultivés qui apprécient leur art « naturel et direct », comme nous l'explique ici Maurice Chevalier :

Notre mentalité d'artistes de music-hall est si totalement différente de celle des acteurs dits de théâtre ! Ils sont cultivés. Nous, du moins de mon temps, on ne l'était presque jamais. Ils sont comédiens. Ils jouent. Nous, nous sommes des natures ! Nous vivons sur la scène. Nous sommes plus près des gens de cirque que d'eux. Il n'y a que très peu de temps que la fusion a commencé à se faire [...] il fut d'ailleurs une époque où les deux mondes ne se fréquentaient pas et s'ignoraient avec, de la part des théâtraux, un dédain peu dissimulé pour les caf-conc'.³⁹

Si les deux mondes ne se fréquentaient pas, si certains intellectuels refusent toujours de considérer la chanson populaire à sa juste valeur, c'est peut-être justement parce que celle-ci s'investit d'émotions à l'état pur, et qu'elle n'est pas *bonne à penser*.⁴⁰ Comme l'explique Daniel Bournoux, nous pensons que la chanson reste du côté des processus primaires tels que décrits par Freud, et qu'elle n'est pas articulée uniquement du côté de la raison :

Si le logos désigne dans notre tradition philosophique et culturelle la parole clairement articulée et analytiquement disposée [...], il est clair que les rythmes, les rimes et les mélodies quand ils s'emparent de la parole, tirent celle-ci vers l'« antilogos », qui s'inaugure déjà avec le poème. [...] Chanter nous venge de l'ordre des mots en nous projetant dans un autre monde, harmonieux et rythmique; au rebours de la trop fameuse « clôture du texte » [...] nous sentons que nos mots, nos phrases ou nos raisons restent essentiellement inachevés, et qu'ils appellent pour s'accomplir la synthèse supérieure du chant, ou le théâtre de la scène.⁴¹

³⁹ Chevalier, 1950, p. 177-178.

⁴⁰ Bournoux, 1999, p. 73.

⁴¹ *Ibid.*, p. 73-74

Hermann Bausinger⁴² résume très bien l'état de la question en Allemagne. Il écrit que les musicologues d'origine germanique font habituellement une très grande différence entre *Volkslied* et *Schlager*, le *Volkslied* étant une chanson populaire traditionnelle et le *Schlager* se référant à un succès musical commercial (il pense aussi, à tort, que les Français ne font aucune distinction, au niveau du vocabulaire, entre la chanson et la chanson populaire à succès, le tube). Il se fait un fervent défenseur du *Schlager*, qu'il ne juge pas, comme beaucoup d'intellectuels et de musicologues, inférieur au *Volkslied*.

Il est important de noter ici que le terme *Schlager*, introduit dans la langue allemande à la fin du XIX^e siècle, vient du substantif *Schlag*, l'équivalent de *coup* en français, au sens de « mouvement par lequel un corps vient en heurter un autre; impression (ébranlement, bruit...) produite par ce qui heurte. »⁴³

(Le premier *Schlager* fit son apparition en Allemagne à la fin du XIX^e siècle. Il s'agissait d'une chanson populaire américaine, « After the Ball » qui, apparemment, avait « balayé le pays ». ⁴⁴)

Dans son article très approfondi, Bausinger commence par énumérer les préjugés les plus courants en ce qui concerne la chanson populaire commerciale : elle « attaquerait le tissu populaire » (Kurt Huber), elle serait le « symbole d'une société de consommation sans racines, elle incarnerait le néant inhérent au nihilisme de notre époque » (Walter Wiora). Il cite aussi Franz Götting : *der*

⁴² Bausinger, 1973, p. 679 à 690.

⁴³ Robert, 1996, p. 488.

⁴⁴ Sigmund Spaeth, cité par Malamud, 1964, p. 18.

Gefahr, dass der Schlager alles erschlage, [« le danger que le tube assomme tout »]. Puis il s'attarde aux défenseurs du *Schlager* (qu'on traduit en français dans les dictionnaires par *air en vogue* ou *tube*), insistant sur le fait qu'on peut lui attribuer, à lui aussi, toutes les qualités qu'on associe généralement à une chanson populaire traditionnelle : la spontanéité de la réception (Vladimir Karbusicky), les variantes (changements apportés au niveau du texte et de la mélodie au fil du temps), les accents mélodiques (*Melodieakzente*) contrebalançant les accents sémantiques du texte (*Sinnakzente*), ainsi que le phénomène de la redondance (répétition de différents motifs et du refrain notamment).

Il est surprenant que Bausinger mette Adorno du côté des défenseurs du *Schlager*. En effet, il mentionne ses écrits qui traitent de la simplicité et la banalité de ce type de chanson, combinées avec l'effet d'empreinte mémorielle. Bausinger présente le tout comme si Adorno considérait le *Schlager* comme un art en soi. Il mentionne aussi les propos du philosophe concernant la capacité de la chanson populaire commerciale à susciter l'identification du récepteur, à lui procurer un *schéma d'identification* (*Schemata der Identifikation*), il insiste donc sur son important rôle social.

C'est là où le bât blesse : le lecteur de l'article a l'impression qu'Adorno s'est également porté à la défense de ce type de musique, ce qui est faux. Bausinger s'est donc servi de ce qu'a dit Adorno et a détourné ses propos dans le but de

convaincre le lecteur que ce qu'il avait dit de la chanson populaire commerciale s'applique aussi à la chanson folklorique.

Bausinger continue à faire l'éloge du *Schlager* en citant Alexander von Gleichen-Russwurm, qui affirme que c'est maintenant ce type de chanson qui assume le rôle attribué autrefois à la chanson populaire traditionnelle : faire le pont entre le grand Art et les besoins du peuple.

Bausinger nous rappelle également que la chanson qui connaît un grand succès commercial, tout comme la chanson populaire traditionnelle, est l'expression spontanée de la joie de vivre, de l'humour, de la nostalgie et du désir (Michael Jary). Et finalement, il cite René Malamud, qui insiste sur le fait que la chanson populaire commerciale est un *instrument naturel d'hygiène mentale*, ce qui nous ramène au processus primaire de l'inconscient et à ce que nous disions plus haut, c'est-à-dire que la chanson populaire fait fortement appel aux émotions spontanées et que c'est peut-être pour cela qu'elle a souvent été reléguée au rang des *genres mineurs*.

À vouloir ainsi mettre la chanson populaire à succès – le tube – sur le même plan que la chanson folklorique, Bausinger oublie cependant (ou ne mentionne tout simplement pas) qu'une chanson folklorique, contrairement au succès commercial, relève du domaine de la *tradition*, au sens que Nora donne à ce mot, c'est-à-dire « une mémoire devenue historiquement consciente d'elle-même. »⁴⁵ La chanson folklorique était, à l'origine, transmise oralement, et non par écrit.

⁴⁵ Nora, 1992, p. 13.

Pierre Nora a bien prouvé en utilisant, entre autres, le répertoire des chansons folkloriques françaises, combien les mots que celles-ci véhiculent sont chargés du « poids de l'histoire et de représentations incessamment retravaillées et qui pèsent encore sur nous, comme des archétypes de mémoire sociale. »⁴⁶

Cependant, il précise que le peuple français n'a pas attendu l'époque du romantisme pour « reconnaître l'existence et amorcer la collecte des œuvres de la parole »⁴⁷ et que, de plus, contrairement à l'Allemagne en quête d'identité nationale après les guerres napoléoniennes, le peuple français n'a jamais élevé une œuvre orale au rang d'emblème de l'identité française :

*l'Allemagne défaite [...] [est], en partie occupée par les troupes napoléoniennes. Le peuple chantant incarne la nation interdite. Quand celle-ci reprendra forme, elle persistera à se reconnaître dans ces chants. En France, [cependant, c'est] une volonté d'État, un souci pédagogique, une ambition d'intellectuels patriotes [qui] se ligueront parfois pour faire aboutir ce rêve : métamorphoser en chants de la nation quelques chansons de la tradition.*⁴⁸

L'histoire nous montre donc que le regard posé sur la chanson populaire en général, en Occident du moins, a toujours été porté à partir de deux pôles antagonistes, le dénigrement ou l'adulation. Que la chanson populaire soit considérée comme un genre mineur ou soit, au contraire, adulée, il ne faut cependant pas, à notre avis, oublier la capacité de la chanson populaire à évoquer la mémoire des « lieux vraiment ou prétendument constitutifs de l'identité (d'un pays) dans ses profondeurs réelles ou imaginées ».⁴⁹

⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 636.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 636.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

Par ailleurs, si nous admettons que la chanson, porteuse d'émotion, est *aussi* engendrée (et interprétée) par un processus faisant appel aux profondeurs de l'inconscient – et non seulement par des constructions mentales se validant empiriquement par l'examen critique – nous pensons, tout comme Paul Garapon, que ce genre mineur, découlant d'un processus primaire où « l'énergie psychique s'écoule librement, passant sans entraves d'une représentation à une autre »⁵⁰, pourrait alors s'imposer comme vecteur de l'histoire collective :

*Comme d'autres formes littéraires sans noblesse [...] la chanson a été le vecteur [...] d'une expression collective qui ne pouvait se manifester autrement sur l'espace public. La chanson n'a jamais relevé dans notre histoire de la seule sphère du privé et des goûts individuels : elle participe aussi à l'histoire collective [...] elle renvoie à la face cachée des mouvements collectifs : à la part d'émotion qui traverse le discours politique [...] à ce qui, dans les évolutions sociales, relève de l'air du temps, de l'intuition et non du savoir quantifiable.*⁵¹

Et à nous d'ajouter que la traduction des chansons populaires entre deux pays pourrait alors être considérée comme un bon indicateur des relations qu'entretiennent deux nations. Elle serait alors le vecteur de l'état affectif du traducteur face à l'altérité. C'est ce que nous avons finalement découvert en approfondissant l'analyse des chansons traduites à l'étude.

⁵⁰ Laplanche et Pontalis, 1967, p. 341 (définition des processus primaires en psychanalyse).

⁵¹ Garapon, 1999, p. 69.

2.2 Mais que signifie l'union de la parole et de la musique ?

Nicolas Ruwet écrit que tout ce débat, cette dichotomie entre *art naturel* et *culture*, s'avère peut-être faussé dès le départ. En effet, il explique (en citant Boris de Schlöezer) que l'homme naturel n'existe pas.

*C'est oublier que les traits essentiels de la Culture, loin de caractériser seulement certaines activités exceptionnelles, sont déjà présents dans les manifestations les plus humbles de la vie humaine. L'homme naturel n'existe pas. [...] essayer de fonder une esthétique, de définir une poésie authentique ou une perception musicale authentique, avant d'avoir abordé les questions : qu'est-ce que le langage, la musique, la culture, c'est mettre la charrue avant les bœufs. L'esthétique présuppose, et doit se fonder sur, une anthropologie.*⁵²

Il se réfère ensuite à Lévi-Strauss et Lacan, pour qui la Culture, contrairement à la Nature, est *déchirement* : « la Culture introduit dans le plein de l'être une béance impossible à combler. »⁵³ Cette thèse est étayée par le fait que l'homme a besoin d'un ensemble de systèmes signifiants (le langage, les mythes, les rites, l'art, etc.) pour accéder au réel et que chaque système laisse des traces dans la part de réel qu'il est sensé appréhender :

*C'est ce fait fondamental qu'expriment tant de formules, telles que : « le signifiant et le signifié ne se recouvrent jamais complètement » [...] Lévi-Strauss) [...] ou encore « le réel est toujours à la limite de l'expérience » (Lacan). [...] Or, dans l'ensemble de ces systèmes signifiants, certains – dans l'art et la religion notamment – ont pour principale fonction précisément d'essayer de combler, ou de masquer, la béance en question.*⁵⁴

⁵² Ruwet, 1972, p. 47.

⁵³ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

L'union de la parole et de la musique serait alors une façon toute particulière d'essayer de pallier à la béance de l'autre système signifiant. Comme la musique exprime l'émotion, la vie intérieure, elle viendrait combler le vide des mots, c'est-à-dire, « continuer la signifiante », ajouter du continu aux limites qu'impose la parole.

Nous avons tenté de définir l'objet de notre étude, afin de pouvoir en évaluer la complexité avant de procéder à l'analyse du corpus proprement dit. Ce qui fait la complexité de la chanson populaire, comme l'explique Paul Garapon, c'est le fait qu'elle emprunte à plusieurs genres :

*La chanson est un objet complexe qui emprunte à plusieurs genres (musical, poétique, et dramatique pour l'interprétation scénique) dont le dosage et la combinaison varient mais qui lient de façon indissoluble de la musique à des mots; qui prend naissance selon d'innombrables cas de figure, l'auteur, le compositeur, l'interprète, pouvant être une seule personne mais aussi deux, trois ou plus [...]*⁵⁵

Notre questionnement a donc été le suivant : faut-il en arriver à pouvoir évaluer la valeur sémantique de la musique, faut-il analyser la façon dont la musique modifie le sens des mots ? Ou bien peut-on travailler à partir des textes seulement, indépendamment de la partition ? Pour Boris de Schlœzer, la parole se voit totalement assimilée par la musique, et c'est ce qui fait la cohérence de l'œuvre vocale :

« Il y a incompatibilité, opposition profonde entre la musique, système fermé, qui est la chose même qu'il signifie, et le langage, système ouvert, qui n'est que l'expression de ce qu'il signifie, qui renvoie à un sens qui lui est transcendant et dont il reçoit son unité. » Aussi, toute synthèse, tout compromis entre deux systèmes de nature radicalement différente sont impensables : « le problème ne peut être tranché que par

⁵⁵ Garapon, 1999, p. 92.

l'assimilation complète de l'un des deux systèmes par l'autre » c'est-à-dire de la poésie par la musique. « L'œuvre vocale est une, cohérente, parce que la parole s'y trouve totalement assimilée par la musique. » « Le sens des paroles chantées n'est plus le même que celui qu'avaient ces mêmes paroles avant leur mise en musique... mais celui que leur confère la phrase musicale. » Aussi je ne perds rien si j'écoute telle mélodie chantée dans une langue que je ne connais pas [...] Bref, l'œuvre vocale la plus parfaite est celle dont les paroles se font le moins remarquer, se réduisent à un pur jeu verbal [...] « L'œuvre vocale nous offrirait un double visage, le texte et la musique rendant manifeste, chacun dans son langage spécifique, une seule et même réalité; le sens du système verbal et celui du système musical seraient identiques... mais ils le diraient différemment, l'un sous son aspect discursif, rationnel, l'autre sous son aspect irrationnel. »⁵⁶

Nicolas Ruwet fait la critique de cette assertion et se questionne sur la valeur de ses fondements. En effet, il explique qu'au contraire, le texte a sa propre valeur signifiante, et qu'il faut concevoir la relation qui lie paroles et musique comme dialectique. Autrement dit, chaque système apporte sa propre signifiante, et les deux mis ensemble engendrent un autre sens :

Reconnaître que, d'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités. Cette manière de voir repose sur le postulat fondamental de l'anthropologie structurale, qu'il doit être possible de découvrir des rapports de transformation entre les différents systèmes – langage, art, économie, parenté, mythe [...] à travers lesquels l'homme exprime sa relation au réel.⁵⁷

Ces rapports de transformation engendrés par la musique peuvent être comparés, selon lui, aux différents procédés phonologiques du langage. Il reprend les différentes fonctions du langage introduites par Bühler (reprises également par Troubetzkoï) et explique que certaines de ces fonctions se retrouvent aussi en

⁵⁶ Ruwet (citant Boris de Schlœzer), 1972, p. 41-42 (souligné dans le texte).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55 (souligné dans le texte).

musique : la fonction appellative ou expressive notamment, la musique faisant appel, comme le langage, à des procédés culminatifs. Il donne comme exemple le rôle de l'accent (dans le langage) qui peut être comparé aux accents de la musique, ainsi qu'aux autres procédés démarcatifs, « les silences, les modes d'attaque, les timbres, etc. »⁵⁸

De plus, cette relation dialectique entre musique et paroles est toujours pertinente : les interférences ne sont pas engendrées indifféremment, le sens qu'elles produisent *ensemble* est voulu. Il parle même d'un principe de classification, selon la façon dont la musique traite le langage :

*Il y a des musiques qui traitent le langage avec respect, et d'autres qui le traitent avec mépris ou indifférence; des musiques qui en font un usage exubérant, ou parcimonieux, des musiques qui chantent sa louange, et d'autres qui visent à le détruire.*⁵⁹

Nous pourrions dire la même chose des musiciens et des chanteurs qui interprètent ces musiques. Il est certain que notre recherche se situe au niveau des textes seulement et qu'elle fait abstraction de la performance des artistes, qui viennent, comme dirait Zumthor, *concrétiser* le texte :

*La performance, c'est la matérialisation (la « concrétisation », disent les Allemands) d'un message poétique par le moyen de la voix humaine et de ce qui l'accompagne, le geste ou même la tonalité des mouvements corporels. [...] ce corps, par la voix, le geste, le décor où il se place, est en train d'achever les suggestions contenues dans le « texte ».*⁶⁰

Cependant, plusieurs seraient peut-être tentés de s'interroger sur la pertinence d'étudier les textes de chansons américaines des années vingt. Ces chansons

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ Zumthor, 1990, p. 48.

n'ont jamais été considérées comme très élaborées ni très signifiantes au niveau textuel. Mais, toujours selon Zumthor, il s'agit là d'un préjugé propre à notre culture, où le clivage entre la grande littérature et les œuvres orales a toujours été très important. C'est aussi parce que, paradoxalement et malgré ce clivage, les débuts de l'ère moderne de la chanson sont caractérisés à Paris par l'apparition, entre 1729 et 1806, de chansons interprétées dans les célèbres *Caveaux*, et qu'elles ont fini par constituer un nouveau genre littéraire. D'où l'importance de la « qualité » des textes dans notre tradition francophone.

Il s'agit tout de même, selon Zumthor, d'un réflexe culturellement conditionné :

*Sans doute la chanson capable de procurer, après une durée assez longue, une jouissance à qui la chante ou l'entend possède-t-elle une qualité que d'autres n'ont pas. Mais la capacité de jouissance est elle aussi culturellement conditionnée. Telle est sans doute la raison qui, pour les membres d'une communauté, pare d'une beauté spéciale [...] leur poésie traditionnelle.*⁶¹

Barthes aussi s'est intéressé, à la fin de sa vie, à la chanson populaire ainsi qu'à sa capacité d'émouvoir d'une façon qui puisse toucher aussi l'intellect. Selon lui, la musique sert de *joint* entre la langue et le corps : « le texte et son rythme me proposent des questions intellectuelles qui me touchent de près et constituent pour moi une actualité brûlante (l'intellect peut être ému)⁶² ». En ce qui concerne les chansons américaines des années vingt, il existe bien sûr des chansons tout à fait médiocres au niveau du texte. Cependant, il ne s'agit pas d'une

⁶¹ Zumthor, 1983, p. 129.

⁶² Barthes, 1995, p. 985.

caractéristique propre au système, comme le mentionnait Zumthor, mais bien d'un trait qui résulte de « l'insuffisance de beaucoup d'auteurs »⁶³.

Pour Zumthor, c'est bien le propre de la chanson (qu'il considère comme une forme de poésie orale) de « réduire l'expression à l'essentiel », c'est ce qui lui confère cette intensité, justement par cet « absence d'artifices » [artifices qui viendraient freiner les réactions affectives].

De plus, toujours selon Zumthor, il est essentiel d'appréhender la réalité orale du texte dans sa dimension discursive ainsi que par rapport à la fonction qu'elle exerce pour un public donné :

*le poète oral [...] est asservi à l'exigence présente de son public [...] L'objet en effet se dérobe à la généralisation : ce que le regard de l'« oraliste » cherche à découper dans la continuité du réel, ce sont des discours plutôt que des textes, des messages-en-situation et non des énoncés finis, des pulsions plutôt que des stases [...].*⁶⁴

Ces pulsions qui proviennent des tréfonds de l'être ne peuvent être considérées que par l'intermédiaire du corps physique qui les engendre. Nous y reviendrons plus tard au chapitre traitant des liens qui existent entre la chanson traduite et l'état affectif du traducteur.

Pour l'instant, il est essentiel de se rappeler que la chanson est bien plus qu'un texte écrit et que, malgré les jugements de valeur qui l'affligent souvent d'appellations péjoratives, elle a toujours constitué, comme le disait Zumthor, « la seule véritable poésie de masse » :

⁶³ Zumthor, 1983, p. 189.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

Le chant relève de l'art musical plus que des grammaires : il se range à ce titre parmi les manifestations d'une pratique signifiante privilégiée, la moins inapte sans doute à toucher en nous le lieu ombilical du sujet, où s'articule sur les pouvoirs naturels la symbolique d'une culture⁶⁵. Dans le dit, la présence physique du locuteur s'atténue plus ou moins, tend à se fondre parmi les circonstances. Dans le chant, elle s'affirme, revendique la totalité de son espace. C'est pourquoi la plupart des performances poétiques, dans toutes les civilisations, ont toujours été chantées : et pourquoi, dans le monde d'aujourd'hui, la chanson, en dépit de son avilissement par le commerce, constitue la seule véritable poésie de masse.⁶⁶

⁶⁵ Ruwet cité par Zumthor. 1983, p. 177-178.

⁶⁶ Zumthor, 1983, p. 177-178.

2.3 La traduction de libretti d'opéra

Comme il n'y a pas eu, à notre connaissance, d'ouvrages ou d'articles consacrés à la traduction de chansons populaires, il nous a semblé bon de nous interroger sur les problèmes spécifiques rencontrés lors de la traduction de libretti d'opéra, pour nous aider à comprendre davantage la nature de l'objet étudié. Nous n'avons évidemment pas considéré les traductions explicatives et littérales que l'on imprime sur les livrets plurilingues, mais bien les traductions de textes destinés à être chantés.

Toujours selon Ruwet, qui a fait l'analyse de la traduction du « Renard » de Stravinsky, le texte a une importance toute particulière, puisqu'en analysant les versions française, allemande et anglaise de l'original, « on se meut dans les mêmes registres de signification ».⁶⁷ Et il ajoute que pour traduire de pareils textes « il ne faut pas être obnubilé par l'idée du *sens rationnel* ».

Cette dialectique entre une musique et un texte se situe donc, selon Ruwet, au niveau de la phrase ou de la strophe. De plus, il avance qu'une proposition qui, lors de son énonciation dans le langage courant, aurait telle valeur signifiante, se voit modifiée quand elle est mise en musique. Cela viendrait combler l'écart entre signifiant et signifié, et il donne l'exemple de ces phrases à caractère énonciatif, qui, lors de leur réalisation musicale, prennent une allure interrogative ou suspensive. Cependant, il ajoute que les traductions de chansons sont souvent

⁶⁷ Ruwet, 1972, p. 59.

« pauvres et plates », et qu'une œuvre chantée en traduction ne peut que subir de grandes pertes sur le plan linguistique.

Ruwet affirme donc, d'une part, que les textes des chansons de libretti d'opéra ont une valeur certaine et que l'on peut bien les rendre en traduction (il est possible de se mouvoir dans les mêmes registres de signification que l'original), d'autre part, il soutient que le texte ne peut jamais être rendu à sa juste valeur, sur le plan linguistique.

Finalement, sa dernière assertion est la suivante, et elle concerne la chanson populaire : un texte, qui n'a souvent rien de très remarquable, peut être enjolivé par la musique. Il parle notamment des textes de Brassens : « toute la valeur d'une chanson de Brassens réside dans la rencontre d'un texte et d'une musique, qui, pris isolément, n'ont en général rien de très remarquable, alors que le résultat est souvent plein de charme ou de drôlerie [...] »⁶⁸

Il y a assurément un jugement de valeur présent dans ses propos lorsqu'il en vient à considérer les textes de chansons populaires...

Mais revenons à la traduction de libretti d'opéra. Brian Blood insiste sur le fait que le langage parlé possède son propre rythme, et qu'il est toujours plus efficace, lors de la traduction d'une chanson d'opéra, de faire correspondre les rythmes de la phrase parlée à celle de la ligne mélodique.⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁹ Blood, 2004, p. 1.

En effet, le traducteur doit, tout comme le parolier du texte d'origine le fait dans la plupart des cas, s'efforcer de faire correspondre l'accent tonique de la phrase traduite avec l'accent de la ligne mélodique, placé tout de suite après la barre de mesure. Ainsi, dans la phrase *We must speak*, on peut mettre l'accent sur un des trois mots, selon la position qu'on lui donne par rapport à la barre de mesure :

/ **We** must speak ou We / **must** speak ou We must / **speak**.

Il ajoute que le problème du sens des mots associé à la structure de la musique est le problème principal de la traduction de chansons d'opéra, et, puisqu'on ne peut modifier la ligne mélodique, le traducteur doit nécessairement trouver un « nouveau langage », « [a] new language that 'both' fits the meaning and, to a large extent, the rhythmic structure of the original text and therefore of the unchangeable musical line. For this reason, translations of opera libretti are rarely 'literal' »⁷⁰.

Il faut également respecter les accents toniques qui sont allongés sur plusieurs notes (c'est ainsi qu'on accentue, en général, la valeur sémantique d'un mot) ainsi que les syncope, où l'accent tonique du mot débute là où il n'y a pas d'accent au niveau mélodique.

Finalement, le phrasé du texte (la ponctuation) qui, normalement, si la chanson est bien conçue, va de pair avec le phrasé musical, doit être respecté : « The way the tension in a musical line relaxes at cadences, or the way the musical flow is

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1.

stopped or paused at the end of a section – these are both examples of how music can complement the text it accompanies ». ⁷¹

Les écrits de la traductrice de libretti d'opéra Ronnie Apter vont plus loin. Elle précise que l'on rencontre tous les problèmes de prosodie associés à la traduction de pièces de théâtre *en vers* lorsque l'on traduit un opéra, en plus d'avoir affaire aux contraintes imposées par la musique. « The opera translator must not only find the right meaning; he must place the right meaning on the right note. » ⁷²

De plus, elle explique que la musique peut être associée à la métrique de la strophe afin de produire trois résultats différents : elle peut amplifier le sens des mots, l'atténuer ou parfois, beaucoup plus rarement, créer une distorsion. Apter est d'avis qu'il faut que la métrique soit dictée par l'esprit du texte et non par la lettre (pas de mot à mot). Si la strophe de l'original composée des rimes *abab* est bien rendue par les rimes *abcb*, il n'y a pas de raison de ne pas les utiliser. Mais si la musique amplifie un pattern du type *aa bb*, la traductrice doit aussi opter pour des distiques, la forme de la strophe contribuant à regrouper et à séparer les idées. Le problème n'est pas de trouver des rimes, affirme-t-elle. La difficulté pour le traducteur réside plutôt dans le fait qu'il est difficile de réussir à faire correspondre les rythmes entre des mots de langues différentes (où l'accent tonique ne se retrouve pas sur la même syllabe) :

We come to the translator's most difficult problem, matching foreign rhythms. In language, rhythm is made up of stress and burden. Burden refers to the time it takes to say a syllable in normal speech. The longer a syllable takes to say, the longer or heavier its burden is said to be. While

⁷¹ *Ibid.*, p. 1.

⁷² Apter, 1985, p. 309.

*music sometimes deforms language rhythms, it often follows them. A translator dealing with a rhythm highly different from that of his own language may have trouble finding a natural-sounding line. Each foreign language presents the translator with a different set of difficulties.*⁷³

Le traducteur doit aussi tenir compte des contraintes imposées par l'appareil vocal humain. Ce problème majeur est d'un tout autre ordre et il est lié au rôle que joue l'appareil phonatoire dans la production des sons. Les tons plus élevés impliquent une élévation du palais mou. Par exemple, les voyelles qui peuvent être chantées le plus facilement sur des notes aiguës sont *i* et *a*, mais le traducteur ne doit pas penser en termes du choix de la meilleure voyelle pour une note élevée ou basse, mais bien de la voyelle qui sonnera le mieux à tout point de vue. Par exemple, Apter nous rappelle que même si le son *i* est facile à chanter sur une note aiguë, si la note est soutenue très longuement, on aura l'impression d'entendre une sirène d'alarme. D'un autre côté, le message oblige parfois le traducteur à rendre la phrase par un équivalent qui n'a pas la richesse sonore de l'original.

Les écrits de Loubinoux viennent remettre en question tous les préjugés associés à la traduction des libretti d'opéra. Pour lui, la traduction de pareils textes est censée garantir l'*émotion* du récepteur, comme au théâtre. Il faut donc tenir compte du public cible. Loubinoux considère que même si, généralement, les experts sont d'avis qu'il vaut mieux écouter un opéra dans la langue originale, il insiste sur le fait que l'opéra est la conjonction entre la musique, la poésie et le théâtre, et que sans la compréhension du texte, la musique et les aspects

⁷³ *Ibid.*, p. 316.

scéniques ne peuvent qu'être vagues : « tout l'art qui consiste à fondre ces trois éléments pour en tirer un effet dramatique maximum est mis en pièces dès lors que par défaut de compréhension linguistique on le réduit à une écoute, peut-être religieuse, peut-être infiniment respectueuse, mais à une écoute décalée.⁷⁴ » Il explique qu'il vaut mieux traduire et comprendre les intentions de l'auteur que d'entendre les chanteurs d'opéra *dénaturer* la version originale, puisque souvent, ils prononcent mal les mots en langue étrangère.

L'adaptation – qui n'a ici aucun sens péjoratif – est donc une opération légitime pour Loubinoux, et il s'explique en citant Verdi et Wagner, qui ne voyaient aucune objection à ce qu'on traduise leurs textes. Il faut cependant, dit-il, en mesurer toutes les conséquences.

Comme Apter l'avait déjà mentionné : il faut respecter le nombre de syllabes de l'original, le traitement musical de ces syllabes ainsi que la place des accents : « l'adaptation requiert donc une perception aiguë des schémas accentuels de la poésie, mais aussi de leur traitement musical. »⁷⁵ D'où le problème de l'accent tonique, qui ne tombe pas nécessairement à la même place d'une langue à l'autre. Il donne l'exemple du e muet en français qui peut être musicalement tonifié, ce qui crée un nouvel accent qui va parfois à l'encontre de la prosodie naturelle de la langue mais qui, dans d'autres cas, vient renforcer l'ironie, l'humour du texte original.

⁷⁴ Loubinoux, 1997, p. 256.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 259.

Pour Loubinoux, seuls sont intouchables les accents (mais attention, pour chacun des cas, encore faut-il faire la différence entre accent tonique, accent secondaire et accent d'expression). Selon lui, on peut même modifier le nombre de vers, donc le nombre de notes : « l'adaptateur remplace une noire par deux croches, par un triolet. [...] pour bien traduire un opéra, il faut aussi traduire la musique. »⁷⁶ Quand il parle d'accent, il explique que l'essentiel est le rendu rythmique, puisque que la prosodie originale d'un mot peut être modifiée par la musique (on peut affubler un mot d'un accent inusité dans le texte original).

L'important est donc de voir ce qui est *vraiment* accentué et donc ce qui produit un sens. Ce qui prime avant tout lorsque l'on traduit un opéra, explique-t-il, c'est la traduction de l'état affectif du personnage. Comme au théâtre, l'émotion doit être bien rendue. Le signe y est donc secondaire :

*Dans un contexte dramatique donné la fidélité à la lettre du texte et à sa logique accentuelle ne suffit pas à garantir l'effet. L'adaptateur doit conserver une cohérence entre un dessin mélodique (entre autres) et la situation affective globale du personnage. Le texte d'opéra, entièrement tendu vers la forme de l'expression aspire à une concision, à une simplicité extrême des signifiés. Le signe n'y est pas primordial (d'où le mépris de très larges pans de la critique littéraire pour ce genre). L'infidélité criante de Castil-Blaze au texte de Cesare Sterbini est un gage donné au respect de l'essentiel à l'opéra : la congruité entre poétique, musical et dramatique.*⁷⁷

Loubinoux s'interroge aussi dans son article sur les retombées de la traduction : comment celle-ci en vient à exercer une influence sur les formes de l'écriture musicale (ce qui n'est pas le propos de notre étude, bien que cet aspect soit des plus intéressants). Mais en fait, ce qu'il écrit sur la traduction de l'opéra, et qui

⁷⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 266.

va dans le sens de notre propos, est d'une vérité indéniable : « c'est d'abord, sur le plan de l'histoire de l'esthétique mélodramatique un excellent indicateur des échanges interculturels [...] »⁷⁸

Selon Loubinoux, nous devons donc parler d'*adaptation* lorsque nous considérons la traduction de chansons, et cette appellation ne devrait pas avoir de connotation péjorative si l'adaptation vise à rendre les intentions de l'auteur en évitant le mot à mot et en essayant de se baser sur les émotions véhiculées par l'original. Aussi, s'il mentionne l'*extrême simplicité des signifiés* lorsqu'il se penche sur les textes d'opéra, il va sans dire que les textes étudiés dans notre étude, les textes de chansons populaires, sont de même nature : « Un texte de chanson est fait pour être écouté, décodé et compris en temps réel. Tandis qu'un texte écrit bénéficie du sursis possible de la relecture. »⁷⁹ D'où cette perception négative des textes faits pour être mis en musique.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁷⁹ Léger, 2001, p. 148.

CHAPITRE 3

Les chansons américaines des années vingt traduites vers le français : Une réponse à l'américanisation ainsi qu'à la dépendance culturelle, politique et économique

3.1 La chanson américaine des années vingt

Cette décennie est caractérisée en Amérique par la montée spectaculaire de la popularité du jazz, bien que les comédies musicales de Broadway y soient à l'honneur et occupent la première place en termes de popularité. Les formes conventionnelles sont toujours présentes, les ballades et les valse n'ayant pas disparu pour autant.

On assiste à une libéralisation des mœurs et à la montée du féminisme. Les femmes obtiennent le droit de vote dans certains États dès 1920 et la guerre a laissé sa trace indélébile dans l'esprit des gens : « the First World War had removed most of our individual respect for conventions [...] The result was a rowdy, bawdy, unashamed orgy of irresponsibility. »⁸⁰ Cette phrase, écrite par un contemporain de l'époque, illustre bien à quel point ce tournant du siècle dernier a radicalement changé la société américaine.

Le jazz, diffusé et popularisé par la radio, nouvel appareil pouvant rejoindre les masses populaires, était alors associé à cette libération des mœurs : « jazz was the inevitable music of such an unrestrained society. »⁸¹ Tout cela ne s'est cependant pas fait sans heurts. En effet, dans les journaux de l'époque, on peut lire aussi des articles aux propos antiféministes qui associent jazz et révolution sexuelle :

⁸⁰ Spaeth, 1948, p. 425.

⁸¹ *Ibid.*, p. 425.

« Those who only jazz, but thoroughly and habitually, are sex toppers. »⁸² Peu de chansons font toutefois écho à ce phénomène de société qu'était alors la libéralisation des mœurs et le féminisme. Quelques chansons attestent cependant l'accès accru des femmes au pouvoir (*Mister Gallagher and Mister Shean* et *Horses* notamment) mais ce sont plutôt les thèmes légers qui sont à l'honneur : l'amour et l'humour prédominent.

Un autre événement important des années vingt en Amérique est la prohibition de l'alcool, substance dont les effets sont considérés comme diaboliques. Ce qui caractérise également ce début de siècle est le phénomène de l'émancipation des femmes. Il y a quelques chansons (très peu cependant) qui traitent de ces deux sujets. En général, il n'y a pas beaucoup de critique sociale au sein des chansons américaines de l'époque, malgré la montée de la criminalité dans les grandes villes et l'avènement du Ku Klux Klan dont les actes ignominieux faisaient la une des journaux. On préférait l'évasion : danser sur les rythmes du fox-trot, du Charleston et puis plus tard sur ceux du Black Bottom. Ce sont des événements comme la mort de Rudolph Valentino, la traversée de l'Atlantique de Lindbergh, ainsi que les tornades et les inondations qui inspirent de nombreuses chansons. Après la guerre, il fallait plaire à un public qui ne voulait qu'une seule chose : profiter de la vie. L'exotisme occupe une place prépondérante avec des chansons comme : *The Sheik of Araby*, *Yes! We have no bananas*, *In my Gondola*, *Hello, Aloha! How are you?*, *The Desert Song*, *Stay Out Of The South (If You Want to Miss a Heaven on Earth)*, etc.

⁸² McMahon, *Jazz Path of Degradation*, in: *Ladies Home Journal* (janvier 1922) cité par Braun, 1969, p. 11

Ajoutons que puisque la chanson populaire en Amérique est considérée comme un objet de consommation, il faut qu'elle rapporte :

*The business of American « show biz », of course, is business, and popular music is first and foremost a business. Just as Coca Cola, U.S. Steel and Saks Fifth Avenue are functions of the marketplace, so most assuredly is that liveliest of the lively arts, the popular song. If there is to be a motto for American popular music let it be this: « Ars Gratia Pecuniae ».*⁸³

Eberly explique qu'à partir du moment où on a pu populariser la chanson, rejoindre les masses populaires avec l'avènement de la radio au début des années vingt, l'expression « musique populaire » prit son envol et devint plus signifiante : « for now Americans in every corner of the nation virtually simultaneously could identify with a performance. Popular music rode the crest of the media wave that swept over America in the 1920s. »⁸⁴

S'il semble à première vue que les chansons américaines soient, en grande majorité, dépourvues de toute critique sociale, Francis Newton explique qu'il faut voir le phénomène autrement. Dans son livre *Une sociologie du jazz*, il explique que, premièrement, la civilisation occidentale du XX^e siècle a toujours été avide d'exotisme :

Notre époque et notre culture ont même besoin de transfusions de sang périodiques pour rajeunir soit l'art anémié des classes moyennes, soit un art populaire dont la vitalité s'épuise et s'avilit par l'exploitation commerciale systématique dont il est l'objet. Depuis que l'aristocratie et les classes moyennes ont emprunté la valse aux « classes inférieures » et la polka à la paysannerie d'une nation exotique et révolutionnaire, depuis que les intellectuels romantiques les premiers ont commencé à découvrir

⁸³ Eberly, 1982, p. 4.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 4.

*la séduction des Carmen andalouses et des don José [...] la civilisation occidentale a toujours été avide d'exotisme de toutes provenances.*⁸⁵

Selon Newton, le jazz est une sorte de révolte populiste qui a finalement réussi à se faire accepter par la culture officielle parce que ce type de musique était justement une forme d'exotisme, une sorte de « pureté primitive que les intellectuels de la classe moyenne ou de la haute bourgeoisie cherchent chez le *bon sauvage*, comme une sorte de compensation aux déficiences morales de leur propre existence [...] »⁸⁶ Mais à la base, il s'agissait d'un phénomène de culture populaire, et c'est en ce sens, explique Newton, que l'on doit garder constamment à l'esprit la nature contradictoire inhérente à tout phénomène émanant de la culture populaire : les gens du peuple veulent « qu'on les *sorte d'eux-mêmes*, mais en même temps qu'on les *ramène à eux-mêmes*. »⁸⁷

Le jazz des années vingt a donc bel et bien été un art populaire, mais aussi un phénomène de contestation de l'ordre établi : « le jazz est une musique de protestation parce qu'il fut, à l'origine, la musique d'une population opprimée et de classes opprimées ».⁸⁸ Cette double nature explique aussi ses exigences contradictoires d'ordre commercial et anticommercial, qui finalement ont créé deux types de jazz : celui du divertissement populaire et celui « des connaisseurs ». En général, il ne faut cependant pas chercher cette contestation de l'ordre établi au sein des *paroles* de chansons.

⁸⁵ Newton, 1966, p. 9.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 262.

Newton explique comment le travail de découpage des paroles des chansons populaires de jazz, celles qui se vendent bien, avait pour but d'exclure le réel : « il [ce travail de découpage] consiste essentiellement à contrôler strictement les thèmes pour en exclure tout ce qui peut paraître discutable, gênant ou insolite, pour en exclure le réel. Car la principale innovation dans l'industrie de la musique populaire est la découverte que le rêve romanesque ou le souvenir sentimental (c'est-à-dire le rêve romanesque inversé) sont les articles qui se vendent le mieux. »⁸⁹

Si les paroles de chansons ne revêtaient pas un caractère contestataire, si l'on ne peut y trouver non plus aucune trace de profondeur ou de poésie, c'est aussi parce que l'industrie de la musique populaire s'est complètement transformée en Amérique à partir de la fin du XIX^e siècle puisqu'on passa d'une musique destinée à être chantée à la frénésie des airs de danse. C'est donc que l'industrie avait besoin du jazz, comme l'explique Newton. Mais à la base, le jazz était malgré tout une musique de contestation et de rébellion. C'est en fait pour cela que cette musique émeut particulièrement, qu'elle suscite beaucoup d'émotions. Il ne s'agit pas ici d'une contestation politique déclarée et consciente, mais d'un art qui a réussi à briser les barrières sociales :

*[...] je n'en connais pas d'autre, en tout cas, qui puisse réunir autour d'une table des joueurs de saxo sortis d'un orphelinat antillais, des soldats américains d'un quartier noir de Cleveland, des journalistes, des professeurs d'Université, des commerçants et des souteneurs, pour discuter avec acharnement des différences de style existant entre les écoles de jazz de l'Est et celles de la côte Ouest.*⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 261.

Bien qu'il ait été à l'origine du jazz, ce n'est qu'à partir des années trente que le blues a commencé à être en vogue aux États-Unis, et que les textes ont commencé à témoigner d'une véritable protestation sociale.

3.2 La chanson française et les années folles

Les années vingt se caractérisent en France comme en Amérique par ce désir d'oubli et l'affirmation d'une certaine légèreté de l'être. On ne veut plus se remémorer que la guerre a fait un million et demi de morts, on a besoin de rire et de danser : « le mot d'ordre est donc à la joie pour les survivants, à l'étourdissement des danses rythmées, à l'intérêt pour les choses de la vie. Sans doute, la chanson légère, la danse, les revues futiles n'ont-elles jamais quitté l'affiche; mais désormais, elles occupent tout l'espace [...] »⁹¹

Ce désir d'évasion se manifeste notamment par le besoin qu'a le public d'être amusé par des chansons comiques et légères, par des refrains optimistes et débordant d'exotisme. Le couple Mistinguett et Chevalier occupe les devants de la scène, ainsi que Georgius, Milton et Fernandel. On assiste aussi à l'âge d'or de l'opérette où l'on peut se griser de chansons d'amour, de refrains grivois et d'airs comiques.

Le public développe aussi, tout comme en Amérique, un certain goût pour l'exotisme, une certaine idéalisation de l'ailleurs toujours meilleur, comme l'attestent de nombreuses chansons faisant référence aux Indiens d'Amérique, à la Chine, et aux jardins de l'Alhambra par exemple. L'influence américaine bat son plein. En 1924, le Moulin Rouge met à l'affiche un spectacle à l'américaine. Les premiers groupes de « girls » arrivent des États-Unis et se mettent à danser

⁹¹ Bernstein, 2000, p. 36.

presque nues devant un public ahuri. Mais le point culminant de toute cette effervescence contagieuse est bien la célèbre *Revue Nègre* de Joséphine Baker au Théâtre des Champs-Élysées, un spectacle mettant en vedette vingt-cinq artistes noirs américains. Sensualité et exotisme sont au programme, et bien que beaucoup de Français refusent de regarder ce spectacle et quittent le théâtre scandalisés, une grande partie du public français finit par se laisser séduire par le rythme endiablé des Noirs américains. « Paris paraît bien être redevenue la *ville lumière*, la capitale du plaisir et de la fête, de la libération des mœurs, annoncée, il est vrai, dès avant le conflit et que celui-ci n'a fait qu'accentuer. »⁹²

Berstein explique que les femmes, ayant dû remplacer les hommes sur le marché du travail pendant le conflit armé, ne voulaient plus retourner aux tâches de maîtresse de maison à la fin de la guerre. On assiste à une véritable révolution sexuelle, et la chanson sert de support à cette émancipation.

Nombreuses sont les femmes qui interprètent des chansons à teneur sexuelle (Andrée Turcy et Fréhel notamment), et « cette libération féminine est soulignée par une mode vestimentaire dont les chanteuses se font les championnes : étoffes souples, robes et jupes remontant au genou avec taille basse et franges de perles, longs colliers, fume-cigarettes. [...] Et surtout [...] la mode des cheveux courts avec frange à *la garçonne*. La chanson s'empare de ce fait de société.

Henry Laverne chante en 1925 [...] *C'est la mode des cheveux courts* et Dréan lance en 1924 *Elle s'était fait couper les ch'veux*, au rythme du charleston. »⁹³

⁹² *Ibid.*, p. 42.

⁹³ *Ibid.*, p. 43.

Les chansons françaises de cette période contiennent effectivement plus de références aux phénomènes sociaux et politiques de l'époque que les chansons américaines de la même période : *La butte rouge*, dont le texte avait été écrit par Montéhus bouleverse les foules avec ses couplets révolutionnaires (« C'qu'elle en a vu du beau sang cette terre / Sang d'ouvrier, sang de paysan / Car les bandits qui sont cause des guerres / N'en meurent jamais, on n'tue que des innocents. »⁹⁴); *Où est-il donc ?* (paroles de A. Decaye et Lucien Carol) décrit la pauvreté de certaines rues de New York (« Ça f'ra un d'plus qui, le ventre vide, L'soir à New York cherch'ra un dollar, Au milieu des gueus's, des proscrits, Des émigrants aux cœurs meurtris »⁹⁵); *Les roses blanches* (paroles de Ch. L. Pothier) et *Pour acheter l'entrecôte* (paroles de P. Goupil) font mention de la dure réalité que doivent vivre les femmes après la guerre sans ces hommes qui ont été tués au combat (« Sa seul' famille était sa mère. Une pauvre fille aux grands yeux flétris Par les chagrins et la misère. »⁹⁶ et « Ell' reste seul' pour nourrir cinq enfants [...] C'est pour pouvoir acheter l'entrecôte, Qui nourrira les chères têtes blondes, Qu'ell' travail' pour les gens de la haute »⁹⁷).

⁹⁴ Krier, 1923, tiré de Saka, 2002, p. 103.

⁹⁵ Scotto, 1925.

⁹⁶ Raiter, 1926.

⁹⁷ Zimmermann, 1927.

3.3 Les chansons américaines des années vingt traduites vers le français : Une analyse formelle

En analysant les chansons américaines traduites vers le français pendant cette décennie, nous constatons avec étonnement que les traducteurs français ont systématiquement fait dire le contraire aux messages des textes des chansons américaines. Systématiquement. Il n'y a aucune exception, sauf dans le cas des chansons tirées d'opérettes, de comédies musicales ou de films (où le message textuel de chaque chanson doit être respecté puisqu'il fait partie intégrante d'un ensemble narratif global).

***TABLEAU SCHÉMATIQUE D'UNE SÉLECTION DE CHANSONS
AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS LE FRANÇAIS***

1

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Margie</i> (1920) Conrad / Russel Robinson Benny Davis	<i>Margie</i> (1922) Conrad / Russel Robinson Bataille-Henri	Original : Chanson d'amour (sentimentale, sérieuse) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale, légère)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Home et ring</i> : pas d'équivalent en français. Remplacé par « A faire pour toi si jolie / Mille folies » = Appauvrissement qualitatif au niveau des signifiants et de leur valeur iconique. L'image (sérieuse) du mariage est remplacée par celle (légère) d'une relation sans lendemain. • « Ton petit nom étrange et berceur » et « Ton p'tit nom est plus troublant [...] » (exotisme non présent dans l'original) = Rajout d'un élément signifiant répété deux fois. • <i>Ô ma perle d'Océanie</i> ! Embellissement. 		

2

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>The Sheik of Araby</i> (1921) Ted Snyder Harry B. Smith & Francis Wheeler (From the musical <i>Make It Snappy</i>)	<i>Le Sheik</i> (1923) Ted Snyder Lucien Boyer (Ne fait pas partie d'une comédie musicale.)	Original : Chanson exotique (héroïque, sentimentale, raciste) Traduction : Chanson exotique (héroïque, sentimentale, raciste et sexiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • À la valeur iconique du « méchant Sheik » (<i>At night when you're asleep / Into your tent I'll creep</i> = rugissant, rouge de sang, il est fou), on a ajouté celle de la « méchante reine » (<i>Une reine au méchant regard / Au cœur félon</i>). = Ajout d'une valeur iconique (sexiste). • <i>Araby, His Arab band, Araby, The Sheik of Araby</i> remplacés par <i>Hoggar, Au cœur félon</i> (la reine), <i>Sahara, Je t'aime et me voilà</i> = Appauvrissement quantitatif de la chaîne des signifiants. • Niveau de langue non respecté. L'original est poétique, la traduction utilise le registre du langage courant. 		

3

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>April Showers</i> (1921) Louis Silvers B. G. de Sylva (From the musical <i>Bombo</i>)	<i>Les roses sous la pluie</i> (1923) Louis Silvers Léo Lelièvre & Varna (Ne fait pas partie d'une comédie musicale.)	Original : Chanson réaliste, optimiste (sur les difficultés de la vie et l'espoir). Traduction : Chanson sexiste (sur l'amour et les femmes)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Toute la richesse iconique du texte original est déplacée : des fleurs qui naissent après la pluie (<i>Showers may come your way / They bring the flowers that bloom in May</i> = image optimiste d'une vie meilleure après une période sombre), on passe, dans la traduction, à un discours sur les femmes et l'amour (<i>Et plus belles paraissent les femmes / Lorsqu'on verse des larmes d'amour !</i>) = condescendant, sexiste. • Appauvrissement quantitatif (déperdition lexicale de la chaîne des signifiants) + déplacement d'un réseau signifiant sous-jacent : <i>April showers, April, showers, May, raining, rain, raining, violets, dafodils, April showers</i> = <i>amour, âmes, toujours, toujours, fleurs, cœurs, bonheur</i>. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Mister Gallagher and Mister Shean (1922)</i> Ed. Gallagher & Al Shean	<i>Dit's moi M'sieur Chevalier (1924)</i> Ed. Gallagher & Al Shean Albert Willemetz & Ch. Pothier (Interprété par Maurice Chevalier et Yvonne Vallée)	Original : Chanson politique d'actualité (satirique, critique, frondeuse, raciste et antiféministe) Traduction : Chanson fantaisiste (humoristique et sexiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif : la critique sociale disparaît dans la traduction (<i>Ev'rybody's making fun / Of the way our country's run [...] And the living is so high / That it's cheaper now to die</i>) = <i>Pourquoi donc à la surface de la lune / N'y a-t-il aucun habitant [...] Quand c'n'est plus qu'un p'tit croissant / Il faudrait qu'ils foutent le camp</i>). • Discours antiféministe traitant des faits d'actualité remplacé par discours sexiste sur les femmes (<i>Women's rights are getting now beyond a joke! / They've been given the right to vote</i> = <i>C'est que s'il couchait avant près d'sa chérie / Très souvent désabusé. / Il ne voudrait plus l'épouser !</i> • Appauvrissement qualitatif : déperdition lexicale du vocabulaire imagé : <i>those two cronies [...] it really gets my goat [...] a man would lose his pants [...] Ladies skirts in town are causing quite a fuss</i> rendus par la banalité d'éléments lexicaux du discours familier courant. 		

5

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>A Kiss In The Dark</i> (1922) Victor Herbert B. G. de Sylva (From the operetta <i>Orange Blossoms</i>)	<i>Le baiser dans la nuit</i> (1925) Victor Herbert Lucien Boyer (Pas chanté dans le contexte d'une opérette)	Original : Chanson d'amour (sentimentale et cynique) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> Appauvrissement qualitatif de la richesse signifiante : <i>that Kiss in the dark / Was to him just a lark [...] He had played a part = Pourtant j'espère toujours [...] Et de mon voleur d'amour / J'attends le retour</i>. Dans l'original américain, il n'y a pas de retour possible, pas d'espoir. C'est le contraire dans la version française. 		

6

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<p><i>Yes! We have no bananas (1923)</i> Frank Silver & Irving Cohn</p>	<p><i>Oui, nous n'avons pas d'bananes (1925)</i> Silver & Cohn Marc Hély & Rouvray</p>	<p>Original : Chanson exotique (humoristique)</p> <p>Traduction : Chanson anecdotique (sans humour, raciste)</p>
<p>Tendances déformantes</p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif de la richesse sonore et destruction d'un réseau langagier dialectal : l'ajout du <i>h</i> dans cabahges / <i>honions</i> / <i>tomahto</i> / <i>potahto</i> (l'accent d'un immigré grec) n'est pas rendu dans la traduction. L'image de l'étranger ainsi que l'humour disparaissent totalement, l'immigré grec n'ayant pas été remplacé par une autre figure d'altérité qui aurait été familière à la réalité française. • Appauvrissement (quantitatif et qualitatif) de la richesse iconique : toute une énumération de fruits et de légumes (sept au total, connotant l'abondance) rendue par un seul fruit, <i>des nèfles</i>, qui, de plus, ne rime avec aucun autre mot). L'original connote l'abondance malgré le manque (le manque de bananes mais aussi le manque de maîtrise de la langue par l'immigré grec), la traduction ne connote que la désolation, le manque. De plus, <i>nèfles</i> connote la pauvreté (dans l'expression <i>travailler pour des nèfles</i>). 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>So This Is Love</i> (1923) E. Ray Gøetz	<i>Si c'est l'amour</i> (1924) E. Ray Gøetz Lucien Boyer	Original : Chanson d'amour (sentimentale, optimiste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale, pessimiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction des rythmes : <i>We met, we spoke, and I awoke</i> = <i>Lors-que nous nous som-mes connus</i> (aberration prosodique) + <i>I've dreamed, I've sought, but never thought</i> = <i>Étaient remplis de doux aveux</i> • Embellissement / destruction des systématismes (ici, l'usage répété de mots à une ou deux syllabes en anglais) : <i>We met again / We parted then</i> = <i>Dans nos cœurs ingénus / Dormait déjà confusément.</i> • Appauvrissement qualitatif de la richesse iconique : déjà dans le titre français, on introduit un doute sur la valeur de cet amour (<i>Si c'est l'amour</i>), alors que l'anglais connote la certitude du sentiment. Le traducteur ajoute aussi une dimension qui n'existe pas dans l'original : la banalité du quotidien après le mariage (<i>Alors tant pis pour lui / Il s'ra captif jour et nuit</i>). 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>I Want To Be Happy</i> (1924) Vincent Youmans Irving Caesar (From the operetta <i>No No Nanette</i>)	<i>I want to be happy</i> (1926) Vincent Youmans R. Ferreol & R. de Simone (De l'opérette <i>No no Nanette</i>)	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<p>Pas de tendances déformantes, (sauf une légère destruction du rythme des deux premiers vers), respect du message original.</p> <p><i>I want to be happy, but I won't be happy Till I make you happy too.</i></p> <p><i>Pour être heureux comm' je veux être heureux Nous devons être heureux tous les deux</i></p>		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<p><i>Indian Love Call</i> (1924) R. Friml & H. Stotthart O. Hammerstein II & O. Harbach</p> <p>(From the operetta <i>Rose Marie</i>)</p>	<p><i>Chant indien</i> (1925) R. Friml & H. Stotthart R. Ferreol & Saint-Granier</p> <p>(De l'opérette <i>Rose Marie</i>)</p>	<p>Original : Chanson d'amour (sentimentale)</p> <p>Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)</p>
Tendances déformantes		
<p>Pas de tendances déformantes, respect du message original.</p> <p><i>When I'm calling you Will you answer too That means I offer my love to you To be your own. If you refuse me, I will be blue And waiting alone; But if when you hear my love call ringing clear And I hear your answering echo, so dear Then I will know our love will come true. You'll belong to me I'll belong to you!</i></p> <p><i>Quand ce chant si doux Volera vers vous Souvenez-vous alors que j'attends Le cœur battant Le chant qui va prenant son essor Décider de mon sort Si vous répondez à l'appel de mon cœur Nous pourrons enfin connaître le bonheur Et réaliser ce rêve si doux Vous donner à moi pour m'avoir à vous. (Superbe réussite du dernier vers.)</i></p>		

10

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Cecilia (1925) Drave Dreyer Herman Ruby	<i>Je voudrais un p'tit baiser mam'selle</i> (1925) Dave Dreyer Myra (Interprété par Mayol)	Original : Chanson d'amour (sentimentale et légère) Traduction : Chanson réaliste (pessimiste, cynique et sexiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction du réseau langagier vernaculaire et destruction des systématismes (ici, le type de construction, la troisième personne du singulier) : <i>Little Miss Cecilia Green / Little over sweet sixteen / But the cutest flapper, that you're ever seen</i> = <i>Voici la bel-le saison / Les filles et les garçons / S'en vont deux par deux le soir dans les buissons.</i> • Ajout d'un premier réseau signifiant : vocabulaire sexiste (<i>mam'selle, cervelle, cruelle, belle</i>). • Ajout d'un deuxième réseau signifiant : <i>L'amour est comme le vent / Capricieux et décevant / Un jour l'amant s'est enfui tout simplement / Puis une fillette est née / Et la mère désolée / Auprès du berceau / Répète les mots / Qui lui semblaient si beaux / Je voudrais un p'tit baiser mam'selle [...] Ah ! C'est si court / Prends garde à l'amour / La vie est brisée par un baiser.</i> 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Horses</i> (1925) Byron Gay & Richard A. Whiting	<i>Mam'zelle Jockett</i> (1927) Gay & Whiting Louis Lemarchand & René Buzelin (Revue des Folies bergères)	Original : Chanson fantaisiste (humoristique) Traduction : Chanson fantaisiste (Sans humour et sexiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif (de la richesse sonore et signifiante) et quantitatif (déperdition lexicale) : <i>Guess she thinks I'm a Horse</i>, « <i>Barney Google</i> » <i>at the altar, altar, altar / Maybe she will falter, falter, falter / Then I'll get a halter, halter, halter</i> = <i>Puis, sur mon passa-ge, sa-ge, sa-ge / Dès qu'selon l'usa-ge, sa-ge, sa-ge / Je r'gagn' du pesa-ge, sa-ge, sa-ge</i> (aberration prosodique, et l'humour disparaît complètement). • Ajout d'un élément signifiant sexiste : <i>coquette</i> + le rêve de cette femme (sa raison d'être) est que tous les gentlemen de Paris la désirent, ce qui est une inversion par rapport à l'original : <i>Les vrais gentlemen dernier cri / Rêv'nt de dev'nir / Devant l'Tout Pari / D'un' jockey-te, key-te / Si vive et coquet-te, quet-te / Le grand favori</i>. (Alors que la raison d'être du personnage féminin de l'original est sa passion pour les chevaux.) • Destruction des systématismes : la construction à la troisième personne (regard de l'extérieur) est remplacée par une construction à la première personne (regard sur soi, plus intime, plus vrai). 		

12

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>In my Gondola</i> (1926) Harry Warren Bud Green	<i>Dans ma gondole</i> (1927) Harry Warren Lucien Boyer	Original : Chanson exotique (stéréotypique et humoristique) Traduction : Chanson fantaisiste (cynique et raciste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif du principal réseau signifiant : le stéréotype positif du bon Italien charmeur est éliminé dans la traduction. • Destruction des systématismes : la construction à la troisième personne de l'original fait en sorte que l'on sent le regard du gondolier sur la femme qui est dans sa gondole <u>de l'extérieur</u>. La perspective change quand on passe à la construction au <i>je</i> (témoignage direct, de l'intérieur, de la personne qui vit l'émotion, du gondolier qui rit de lui-même et de sa « victime »). Dans la traduction cependant, l'unique construction à la première personne nous fait sentir, <u>de l'intérieur</u>, ce que pense le gondolier sur les couples qu'il fait voguer sur l'eau. Dans l'original, on rit de l'Italien séducteur et de sa « victime », puis l'Italien se moque de lui-même, ce qui accentue l'effet cocasse et désamorce toute perception négative du personnage. Dans la traduction, le personnage se moque (cyniquement) des amoureux et de l'amour. On attribue donc au personnage de l'Italien des traits négatifs qui expriment un certain racisme (stéréotypie négative). • Appauvrissement qualitatif et quantitatif de la richesse sonore et signifiante (la chaîne des signifiants est atteinte) : <i>In my Gondola / Sweet Raviola, we'll take a ride / Beneath the moon we'll sit and spoona / To you I'll croona my love inside / And while I'm strumming on my sweet guitar / You can Funiculi and I'll Funicula / If you say « no » la / Sweet Raviola / You'll have to strolla / From my Gondola = Dans ma gondo-le / Dans ma gondo-le / Je barcarol-le / A plei-ne voix ! / Dans la nuit bru-ne / Da-me la lu-ne / N'en perd pas u-ne / Rit avec moi ! / Ell'me regarde avec des airs malins / Com-me pour di-re : Voyez donc ces libertins ! / Il la cajo-le / Il la rend fol-le / Et je m'gondo-le / Dans ma gondo-le !</i> L'humour tombe à plat. La traduction est de piètre qualité. 		

13

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Hello, Aloha! How are you?</i> (1926) Abel Baer L. Wolfe Gilbert	<i>Poudre ocrée</i> (1927) Abel Baer Audiffred (Interprété par Yvonne Guillet pour la revue de concert Mayol <i>Les femmes nouvelles</i>)	Original : Chanson exotique (sentimentale, légère) Traduction : Chanson poétique (réaliste : réflexion sur l'exotisme)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • L'embellissement : la traduction est plus belle que l'original. (<i>Night and day, she sang to him Aloha / 'Way down on Honolulu Bay / That's the only way he'll ever know'er / When he returns to her some day = Tu prends au mélancolique automne / Quand filtre au travers de la forêt / Le soleil couleur de feuilles jaunes / Un peu de tous les tons ocrés.</i>) • Destruction de la richesse signifiante et iconique de l'original (l'exotisme sentimental). Ajout d'un élément signifiant non présent dans l'original, réflexion sur l'exotisme : <i>Poudre au parfum d'ambre antique / Viens achever, compléter l'illusion / Qu'un autre « nous même » exotique / Est né... forçant notre séduction / D'un charme troublant, étrange / Le charme d'un ange / Ou bien d'un démon.</i> 		

14

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>The Desert Song</i> (1926) Sigmund Romberg Oscar Hammerstein Lind & Otto Harbach (From the operetta <i>The Desert Song</i>)	<i>Le chant du désert</i> (1928) Sigmund Romberg Roger Ferreol & Saint-Granier (De l'opérette <i>Le</i> <i>chant du désert</i>)	Original : Chanson exotique (sentimentale) Traduction : Chanson exotique (sentimentale)
Tendances déformantes		
<p>Assez bien respecté dans l'ensemble, sauf en ce qui concerne le « je » de l'original, qui est elliptique dans la traduction :</p> <p><i>My desert is waiting / Dear, come there with me. / I'm longing to teach you / Love's sweet melody / I'll sing a dream song to you / Painting a picture for two Blue Heaven and you and I / And sand kissing a moonlit sky. / A desert breeze whisp'ring a lullaby / Only stars above you [...] = La nuit se constelle / Et s'étend sur toi / Le désert t'appelle / Viens, entends sa voix / La brise dans un frisson / Nous murmure sa chanson / Viens ! C'est le chant du désert / Le soir met ses parfums dans l'air / Exprès pour nous [...]</i></p>		

15

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Strike Up The Band</i> (1927) George Gershwin Ira Gerswin (From the musical <i>Strike Up The Band</i>)	<i>La retraite aux flambeaux</i> (1928) George Gershwin Lucien Boyer (De la comédie musicale du même nom.)	Original : Chanson de circonstances = défilé des troupes militaires (légère, satirique) Traduction : Chanson de circonstances = défilé des troupes militaires (légère, satirique)
Tendances déformantes <p>Assez bien respecté dans l'ensemble, sauf en ce qui concerne l'ajout d'une chaîne de signifiants mettant l'emphasis sur le caractère désordonné des badauds regardant le défilé plutôt que sur le chef d'orchestre qui est prié de diriger les soldats :</p> <p><i>Come on, son of a gun of a gun, take your stand / Form a line, oh, oh / Come on, let's go / Hey, Mr. Leader / Please strike up the band!</i> = <i>Les nounous grimpaient sur un soldat / A dada ! / Bref tous les badauds / S'grimbaient sur le dos / Pour voir la r'traite aux flambeaux !</i> (Les deux versions expriment tout de même l'enthousiasme du public pour les soldats et leur participation à la guerre. Ce qui reflète le même message principal de la comédie musicale : une satire des raisons qui poussent un gouvernement à faire la guerre.)</p>		

16

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Just a Little Kiss From a Little Miss</i> (1927) Eddie Kuhn	<i>Vous tricotez</i> (1929) Eddie Kuhn Léo Lelièvre, Henri Varna & Fernand Rouvray (Interprète : Pizella)	Original : Chanson d'amour (sentimentale, légère) Traduction : Chanson satirique (humoristique, cynique, sexiste)
Tendances déformantes		
<p>Destruction totale de la signifiance et de l'iconicité de l'original : l'iconicité du bonheur d'être amoureux qui mène au mariage heureux est remplacé par la platitude et l'ennui de l'homme marié qui, obéissant à sa femme, doit rester à la maison à tricoter. <i>Skies are bluer the whole day long / Life holds only a sweet love song could / Heaven be as sweet as this / Troubles vanish'd when I met her / Now there's smiles where the troubles were / And all on account of a kiss / Just a little kiss from a little miss I love [...] = Oui, messieurs, pour vous c'est fini / La belot', le golf, le rugby / Le cercle et tout ce qui s'en suit... / Car pour vous distrair' comme il faut / En restant chez vous bien au chaud / On vous apprendra du nouveau. / Vous tricotez / Vous tricotez jeun's hommes [...] Les femm's l'ont déclaré [...] Vous n'irez plus courir pour voir / Des boît's de nuit c'est l'assomoir [...] Au foyer, vous resterez seul / Fumant la pip' comme un aïeul / Et en buvant vo-tre tilleul.</i></p>		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Stay Out Of The South</i> <i>(If You Want to Miss a</i> <i>Heaven on Earth)</i> (1927) Harold Dixon	<i>N'allez plus sous les</i> <i>Tropiques (1929)</i> Harold Dixon Léo Lelièvre & Fernand Rouvray	Original : Chanson exotique (légère) Traduction : Chanson patriotique (sexiste et raciste)
Tendances déformantes		
<p>Destruction totale de la signification et de l'iconicité du message original, qui invite le public à sortir des États-Unis et à découvrir l'exotisme des Tropiques. La traduction invite le public à rester à Paris, puisque l'exotisme des Tropiques est à son meilleur dans la capitale française. <i>If you don't like milk and honey / Where the skies are always sunny / If you don't like folks that say « How de do? » / Stay out of the south! [...] = N'allez plus sous les Tropiques / Si vos goûts sont exotiques / Car l'on trouve à Paris / Tous les produits / De ces beaux pays ! / N'allez plus sous les Tropiques / Nous avons les mêm's musiques / Écrit's par des négros / Pour le banjo ! / Et les noix d'coco ! / Com-me les noirs de Tombouctou / Les jolies femm's de chez nous / Remuent tout en dansant / Leur cher Petit Baker ! [...]</i></p>		

18

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>I'd Rather Cry Over You</i> (1928) Dan Dougherty Phil Ponce (Interprété par Bing Crosby)	<i>Pleurer pour vous !...</i> (1929) Dan Dougherty Gabriello & Jean Cis	Original : Chanson sentimentale mélancolique Traduction : Chanson sentimentale mélancolique (optimiste et sexiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif et quantitatif du réseau de signifiants exprimant la solitude. Ce message est remplacé par l'image de la femme cruelle, qui se moque de la douleur de sa victime : <i>Folks wonder why I'm alone nights / Why I stay home nights, and sometimes cry. / And as for parties / I avoid them; / I don't enjoy them / And you know why / I'd rather cry over you [...] = Vous souriez de ma tendresse / De ma détresse... / Ce n'est pas bien ! / Vous vous moquez de mes larmes / Même mes larmes / Ne vous font rien ! / Je vous ador' comme un fou [...]</i> • Ajout d'un <i>happy end</i> brisant la mélancolie de l'original : <i>Non... ce n'est pas vrai tu me dis : « Je t'aime !... » / J'avais donc raison d'espérer quand même !... / Malgré moi, je pleure un peu / Oui, mais mon cœur est heureux / Car nous pleurons tous les deux !</i> 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Sonny Boy (1928)</i> B. G. De Sylva, Lew Brown, Ray Henderson & Al Jolson (Tiré du film <i>The Singing Fool</i>)	<i>Mon petit ! (1929)</i> B. G. De Sylva (...) Marc Hély (Tiré du film <i>The Singing Fool</i>)	Original : Chanson réaliste (sentimentale) Traduction : Chanson réaliste (sentimentale)
Tendances déformantes		
<p>* En général, pas de tendances déformantes.</p> <p><i>Climb upon my knee Sonny Boy / You are only three, Sonny Boy / You've no way of knowing / There's no way of showing / What you mean to me, Sonny Boy. / When there are gray skies, / I don't mind the gray skies / You make them blue [...] = Non tu ne sais pas mon chéri / Tandis que tu joues et tu ris / Quel-le place immen-se / Tient ton existen-ce / Dans mon pauvre cœur mon petit ! / Triste ou maussade / Las ou bien malade / Quand je te vois Sonny Boy ! / Mes yeux s'éclairent / La vie m'est plus chère [...]</i></p> <p>* Touche d'exotisme avec la mention du <i>Sonny Boy</i> dans la traduction. * Niveau de langue un peu plus soutenu dans la traduction.</p>		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>My Sin</i> (1929) B. G. De Sylva, Lew Brown & Ray Henderson	<i>Mon péché</i> (1929) B. G. De Sylva, (...) Bertal-Maubon	Original : Chanson sentimentale mélancolique Traduction : Chanson sentimentale mélancolique (optimiste)
Tendances déformantes		
<p>Appauvrissement qualitatif et quantitatif du réseau de signifiants exprimant cynisme et désespoir. De plus, la version traduite se termine par un <i>happy end</i> qui détruit totalement la mélancolie de l'original : <i>My Sin was loving you / Not Wisely but too well / Your Sin was letting me and getting me in your spell / Our Sin was following a love that could not be; now / My Sin is wanting you / Though you've forgotten me. = Aimer c'est mon péché / Pourquoi vous le cacher ? / J'ai moins de repentir / A l'avouer qu'à mentir... / De voir qu'il me poursuit / Sans cesse jour et nuit / Je le trouve encore plus doux / Car mon péché c'est vous ! [...]</i> Ajout : <i>Ah ! Le beau rêve enchanteur / J'ai désormais votre cœur ! / Puisqu'il se donne / Et s'abandonne / Je n'ai plus d'autre bonheur... / Votre baiser follement / Est le plus doux des serments... [...]</i>.</p>		

Comme nous pouvons le constater en étudiant ces textes, les traductions françaises contiennent beaucoup plus d'éléments sexistes que les originaux américains (40 % contre 5 %), de même qu'une plus grande proportion d'éléments racistes (25 % contre 5 %).

Mais ce qui nous frappe surtout, c'est le fait que les traducteurs (tous des hommes) aient systématiquement saboté les messages des textes originaux : si la chanson américaine est sérieuse, la traduction française est légère (et vice-versa); si l'original est féministe, la traduction est sexiste, si l'américain est optimiste, le français est cynique (et vice-versa); une chanson drôle sera rendue par une chanson qui ne contient aucun humour, une chanson critique sera transformée en chanson fantaisiste (sans critique sociale), etc., etc. Il y a même une chanson exotique américaine (*Hello, Aloha! How are you?*) qui est transformée, en français, en réflexion critique sur l'exotisme.

Pourquoi cet acharnement à vouloir dire le contraire de l'anglais ? Cette contradiction systématique ressemble à la démonstration spontanée d'un rapport de force. Mais n'est-elle pas, comme le mentionnait Boris Vian, une « barrière de protection douanière contre la chanson américaine » ?

Or quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, leurs chansons sont massacrées à l'adaptation; et dans le cas de Rodgers, qui eut cet admirable parolier, Hart, pour collaborateur, c'est souvent assez navrant de voir le résultat. On se demande parfois si les auteurs et paroliers français ne construisent pas de la sorte une espèce de barrière de protection douanière contre la chanson américaine qui dispose de très forts atouts commerciaux; saboter par des paroles minables une jolie mélodie, c'est peut-être, en fin de compte, un réflexe de défense de la part des auteurs. Innombrables

*sont ainsi les thèmes de qualité qu'une maladroite (nous sommes polis)
adaptation condamne à la poubelle la plus malodorante.*⁹⁸

⁹⁸ Vian, 1997, p. 55-56.

3.4 La chanson populaire et les relations franco-américaines à partir de la Première Guerre mondiale : une sociocritique

Dans son livre sur la chanson française pendant la Première Guerre mondiale, *Singing Our Way to Victory*, Regina M. Sweeney explique comment la chanson française a joué un rôle des plus importants en ce qui concerne l'évolution des pratiques culturelles et sociopolitiques du pays. La chanson est en effet décrite par l'auteure non seulement en tant que reflet des idées en circulation pendant la guerre mais aussi en tant que reflet des pratiques culturelles, sociales et politiques. L'image que se faisait la population du conflit mondial, sa représentation véhiculée par la presse écrite, ainsi que l'impact du discours émanant des autorités au pouvoir sur la façon de percevoir le conflit, tout cela était repris par les compositeurs et les interprètes de l'époque :

*This worldwide conflict, however, was waged within complex cultures and was shaped by the public's imagination. [...] Because people had lived through or « survived » the event, they all had their own experiences and narratives. In France, government police spies, Parisian shopkeepers, and music-hall vocalists created, imagined, and experienced their own Great War.*⁹⁹

Il est important de souligner ici le lien qu'elle fait avec la pensée de Paul Fussell, qui avait déjà fait mention des rapports dialectiques existant entre art et expérience, expliquant notamment comment la littérature parvient à conférer des formes spécifiques au vécu, et vice versa.

⁹⁹ Sweeney, 2001, p. 2.

Or, la chanson a cet immense pouvoir de parvenir à cristalliser le vécu et les images que se font les masses populaires, à un moment donné et pour un territoire spécifique :

World War I also came at a crucial moment in the early development of mass politics. In the years before, large populations had been drawn into politics through suffrage, newspaper reading, and street demonstrations. People were both participants and consumers. Once the war broke out, its meanings and forms were reconstructed through representations of the trenches, of the poilus (infantrymen) and their enemies, and of civilian sacrifices. Many of these representations took a musical form created by both professionals and amateurs. [...] Certain individuals or institution, however, had the power to fashion other's imaginings and to determine the dominant tropes.¹⁰⁰

L'explosion phénoménale de la popularité des cafés-concerts en France, la transformation de la société française, le passage d'une culture populaire de tradition orale et visuelle à une culture populaire de masse, la soudaine émergence d'une population scolarisée ayant accès à une multitude de journaux, l'avènement de la partition musicale publiée et facilement disponible ainsi que l'apparition du phonographe et de la radio, tout cela fit en sorte que le potentiel créateur de la chanson ainsi que sa facilité à refléter les préoccupations des Français atteignirent des dimensions sans précédent au début du XX^e siècle, en plus de contribuer graduellement à l'effacement – ou du moins au déplacement inattendu – des frontières entre culture populaire et culture d'élite.

En étudiant les chansons populaires françaises interprétées pendant la Première Guerre mondiale, Sweeney a constaté qu'elles étaient regroupées en deux périodes distinctes : celles de la première moitié de la guerre (1914-1916) et

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 3-4 (souligné dans le texte).

celles de la seconde moitié du conflit (1917-1918). Ainsi, elle explique que les chansons des trois premières années sont empreintes d'un très fort nationalisme, alors que celles relevées dans la seconde moitié du conflit (période qui coïncide avec l'arrivée des Américains en France) se caractérisent par le retour de l'internationalisme présent avant la guerre.

Pendant cette deuxième période, alors que les Français étaient aux prises avec une détérioration massive de leur qualité de vie, les cafés-concerts devinrent des lieux où les Parisiens étaient en mesure d'exprimer et de renégocier leurs critiques et leurs plaintes, dans une atmosphère détendue où l'humour et la satire étaient les bienvenus.

Avec l'arrivée en France des Américains, en 1917, il y eut un engouement sans réserve pour tout ce qui venait de ce continent « a conspicuous influx of foreigners, especially Americans, reinternationalized Paris's population, and many music establishments responded to the new audiences¹⁰¹ ». Cet engouement va naturellement de pair avec l'euphorie de cette nouvelle collaboration franco-américaine qui a pour but de régler le conflit armé. « There is a spiritual bond which unites France and America. The two countries are in the forefront of the human adventure. They are both motivated by the same divine rage for liberty¹⁰² ». La plupart des Français ne connaissaient pas l'Amérique avant 1917, et c'est à cette époque et dans les années vingt qu'ils commencent à se faire une image de ce pays. Même Jean-Paul Sartre expliquait à son tour :

¹⁰¹ Sweeney, 2001, p. 237.

¹⁰² Guehenno, *Revue de Paris* (1918), cité par Strauss, 1978, p. 15.

*When we were twenty, around 1925, we heard about the skyscrapers. They symbolized for us the fabulous American prosperity. We were dazzled by their appearance in the films. They were the architecture of the future, just as the cinema was the art and jazz the music of the future.*¹⁰³

Strauss explique très bien dans son livre que les années vingt furent marquées en France par l'influence prépondérante de la culture américaine, sous toutes ses facettes, non seulement dans le domaine des arts (cinéma, musique), mais aussi dans le domaine des affaires, notamment en ce qui concerne la gestion des entreprises aux États-Unis. On se mit à publier d'innombrables documents et articles sur les entreprises du nouveau monde, en décrivant les multinationales et la façon dont celles-ci géraient leurs ressources humaines. On invitait ainsi les hommes d'affaires français à visiter ces entreprises, afin de leur prouver que les employés étaient bien traités et heureux, même s'ils contribuaient à la production de masse par un travail à la chaîne : « The United States is a land of joy, the country of the free and natural life. It is slanderous to picture Americans as captives of a mechanized civilization, who are ground by the gears of the machine¹⁰⁴ ».

Strauss précise et explique qu'on avait réussi à reproduire cette image des philosophes du XVIII^e siècle, celle d'une Amérique prospère et heureuse, image qui s'opposait alors à celle des vices de la monarchie française. Cette collaboration franco-américaine des années vingt se manifestait aussi par des échanges entre universités, où des intellectuels des deux pays avaient l'occasion d'aller enseigner de l'autre côté de l'Atlantique.

¹⁰³ Sartre, cité par Strauss, 1978, p. 5.

¹⁰⁴ Jean Gontard cité par Strauss, 1978, p. 25.

Non seulement y avait-il à l'époque un grand nombre de touristes américains en France, mais une grande quantité de guides touristiques sur l'Amérique voyaient le jour à Paris, puisque de plus en plus de Français avaient l'occasion de traverser l'Atlantique afin de voir enfin ce pays grandiose à la nature splendide et généreuse qui contrastait avec la modernité étonnante des grandes villes.

Cette nouvelle amitié franco-américaine, qui prit naissance lorsque les Américains décidèrent de venir porter main forte à la France en 1917, s'étayait en fait sur une autre relation plus ancienne. En effet, la France avait déjà envoyé de nombreux contingents de soldats pour appuyer les Américains lors de la guerre de sécession des États-Unis en 1776. Ainsi, nombre de Français pensaient que la présence des Américains en 1917 était légitime et qu'elle n'était en fait qu'un juste retour du balancier.

À partir de 1917 donc, la présence des Américains à Paris changea peu à peu le paysage culturel et social de la capitale française. On se mit à voir de plus en plus de jazz américain au programme des cafés-concerts. On retrouvait beaucoup de films américains à l'affiche des cinémas français.

*By this point in the war, music halls were showing less dependance or insistence on purely French things, and the last two years saw a reinternationalization of both content and form. The spread of American themes, characters, drinks, dances, and performers occured all over, but was most prevalent in the large halls.*¹⁰⁵

Cet engouement sans réserve pour tout ce qui était américain se mit cependant à décroître et à se mêler graduellement à des sentiments ambivalents et

¹⁰⁵ Sweeney, 2001, p. 246.

contradictoires. Strauss explique que cette conception idyllique de l'Amérique vue par les Français avait créé des attentes qui n'ont pas été en mesure de se concrétiser par la suite :

*Once the wartime collaboration ended, the gap between the realities of diplomatic and cultural relations and the image of entente would accentuate the disillusionment of both Frenchmen and Americans.*¹⁰⁶

Les sentiments positifs des Français envers leurs amis américains commencèrent en effet à se métamorphoser. Comme le nombre d'Américains ne faisait qu'augmenter dans la capitale, et que leur culture et façon de faire les choses prenaient de plus en plus de place, nombre de Parisiens commencèrent à ressentir de l'anxiété face à ce qui était considéré dès lors comme une invasion. On se mit alors à critiquer les grandes revues dans les journaux, où l'influence américaine se faisait sentir au plus haut point, en disant qu'elles manquaient de profondeur et de contenu, « these revues lacked a narrative [...] scenes were just meant to show off costumes and legs »¹⁰⁷. Maints spectacles étaient conçus pour un public strictement américain, leurs chansons étaient chantées en version originale et les programmes des spectacles étaient rédigés dans les deux langues. Les critiques déploraient que Paris et la France étaient mal représentées, que les Américains avaient une image erronée de la France, « Paris was being packaged [...] What they deplored was that the picture was wrong¹⁰⁸ ».

Sweeney explique donc que les Français étaient profondément inquiets de se voir ainsi représentés. Cet état de fait est rarement mentionné. En effet, dans les

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 248.

ouvrages traitant des relations franco-américaines prévalant à l'époque, on remarque plutôt un manque de compréhension flagrant de la part des Américains, qui voudraient voir les Français se mettre à genoux devant la grandiose splendeur du peuple qui les a sauvés :

*France, long accustomed to exercising a leading role in Europe and world affairs, quickly developed deep resentments about America's new status, resentments that continue to the present day. [...] the verdict could have gone against France if America had not finally intervened in 1917. And so the context of French-American relations had to change; but France, as befitting a proud nation, did not accept the change graciously.*¹⁰⁹

Il faut aussi ajouter – Sweeney n'explique pas beaucoup pourquoi les Français se sentaient *mal représentés* – que les Français, avant l'arrivée des Américains, avaient l'habitude d'entendre des chansons empreintes de poésie, d'humour sarcastique et de critique sociale. Les Américains, en arrivant à Paris, ont identifié la chanson française à un spectacle frivole où les femmes chantent nues, et ils n'ont renforcé que cet aspect, sans comprendre que la chanson française avait été tout autre avant la fin de la guerre.

Nous n'avons qu'à penser à cette fin de siècle florissante pour la chanson française, où la prédominance du cabaret artistique battait son plein dans la capitale. L'humour grinçant, l'ironie et la critique sociale, les attaques perpétuelles contre la bourgeoisie, tout cela se faisait en chansons.

Que l'on songe au *Chat Noir*, ce café de Montmartre qui ouvrit ses portes en 1881, à Rodolphe Salis ou à Yvette Guilbert, aux chanteurs mais aussi aux

¹⁰⁹ Zahniser, 1975, p. 196.

diseuses, la chanson française, comme l'explique Laurence Senelick¹¹⁰, était bien plus qu'un tour de music-hall, mais plutôt un art subtil dont le répertoire mettait en évidence la qualité des textes. Senelick explique que la tradition du cabaret artistique se perdit après la Première Guerre mondiale :

Postwar Paris failed to maintain the tradition of the bohemian « cabaret artistique ». Instead, the variety aesthetic reverted to the music hall, particularly in the « tour de chant », a medley of songs sung by a single performer. [...] The revue tradition was an old one in France, and in the twentieth century it burgeoned as the « revue à grand spectacle », featuring lavish staircases, troupes of nudes in acres of plumes and sequins, and athletic dance routines. The comic cabaret sketch survived, however, assimilated to the fleshy sumptuousness of the rest of the show, and a diminution of the satiric content. Typical is the Folies Bergère piece about taxes by the humorist Bernard Gervaise.¹¹¹

Il est ici intéressant de constater que Senelick ne mentionne aucunement l'influence américaine dans sa description des spectacles de chansons des années vingt. Aucune mention non plus de la critique française dans les journaux en ce qui a trait aux spectacles américanisés. Il est vrai que les Français eux-mêmes avaient besoin de plus de légèreté après la guerre, et que, d'eux-mêmes, ils allégèrent le contenu critique de leurs chansons, mais le fait de ne pas mentionner la façon dont les Américains se représentaient Paris et la culture parisienne, ainsi que la façon dont ils arrivèrent à ne renforcer et à ne transmettre que cette image dans des spectacles faits, en partie, pour le public américain à Paris, vient fausser les données du problème.

Jeffrey H. Jackson explique que la musique de jazz américaine influença la culture française. Cette musique fut, dans les années quarante et cinquante, bien

¹¹⁰ Senelick, 1989, p. 39.

¹¹¹ Senelick, 1993, p. 208.

intégrée aux formes musicales de l'Hexagone, produisant des chansons de jazz typiquement françaises (celles de Django Reinhardt et de Charles Trenet notamment). Jackson affirme que, de toute façon, le cabaret artistique français était en déclin au début du XX^e siècle et que le jazz américain ne fit que s'intégrer à la nouvelle tendance, bien à la mode en France, de produire des spectacles plus légers qui attiraient un plus vaste auditoire :

*Subdued and intimate café-concert or cabaret artistique performances, which often featured poetry, songs, or other verbal expressions, were giving way to the luxurious and sumptuous music halls that relied on bright lights, flashy costumes, and seminude dancers to draw the audience's eyed.*¹¹²

*When jazz came onto the scene in the late 1910s and 1920s, it fit quite easily with the growth of new, startling, and dazzling entertainment that would attract an audience's attention and raise box office receipts.*¹¹³

Jackson souligne donc que maints intellectuels français se voyaient en proie à un certain malaise face à l'envahissement d'un produit culturel étranger qui venait redéfinir le caractère propre de leurs chansons, de leurs spectacles, de leur culture, donc de leur identité. Il ne mentionne cependant pas, comme l'a fait Sweeney, que la culture française était soudainement représentée de façon biaisée par les Américains qui ne renforçaient et ne montraient au public qu'une facette de cette culture française. Ce qu'il souligne, c'est que les Français ont, dans un deuxième temps, su faire preuve d'ouverture en intégrant des formes culturelles étrangères, américaines notamment, à leur propre culture, tout en ne perdant rien des spécificités bien françaises qui caractérisent leur nation :

¹¹² Charles Rearick cité par Jackson, 2003, p. 36 (souligné dans le texte).

¹¹³ Jackson, 2003, p. 36.

they [the French musicians] demonstrated a willingness to look beyond the borders of France and bring a new music into their own culture. This cosmopolitanism was possible because French culture was not fixed or timeless but resilient and flexible, even after the turmoil of World War I. [...] In light of this story, one might reconsider the much discussed américanisation that has altered France profoundly [...] But the presence of such phenomena does not necessarily make Paris any less French, nor does it imply an inevitable triumph of mass culture over the small-scale artisan craft for which Paris is still famous.¹¹⁴

Il est vrai qu'après maintes périodes de turbulence, les chansonniers français des années quarante et cinquante ont su réintégrer la poésie et/ou la critique sociale dans leurs chansons. (Nous songeons notamment à Trenet, Brassens, Brel et Ferré.) Mais pour la période qui nous intéresse, nous constatons qu'il existe un autre point sensible qui n'a pas été très élaboré par Jackson. Les relations franco-américaines, au lendemain de la Première Guerre mondiale, n'ont pas cessé de se détériorer. Quand la guerre de 14-18 fut finie, que les années vingt prirent leur envol et que Paris se sentit sous le joug du tourisme américain, la tension monta en flèche, et cela en grande partie aussi à cause de la position des Américains face à la dette de guerre. Les Français voulaient alors que les Américains annulent ou réduisent considérablement le montant exorbitant de cette dette (quatre milliards de dollars). Après l'euphorie de la période d'entente (1917-1918), les Français commencèrent à trouver les Américains matérialistes et égoïstes, vu leur insistance à vouloir être payés pour les hommes et le matériel qu'ils avaient perdu en territoire européen.

De plus, les Français avaient l'impression, comme l'explique Strauss, que les Allemands avaient été favorisés par les Américains lors des transactions

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

financières régissant l'aide apportée par l'Amérique. En effet, puisque les Américains contribuaient financièrement à la remise sur pied du système économique allemand, et que les Allemands avaient des dettes de réparation envers les Français, c'était en fait les Américains qui payaient ces dettes de réparation. Ainsi, les Américains décidèrent que l'argent venant des dettes de réparation de l'Allemagne ne pouvait pas servir au remboursement de la dette française, ce qui offusqua les Français au plus au point. On comprend alors que dans un pareil climat de dépendance envers l'Amérique, les Français commencèrent à nourrir des sentiments de haine et de rancœur, des sentiments profondément anti-Américains :

Dans les années 20, la question des dettes des Alliés envers les États-Unis, liée en fait à celle des réparations que l'Allemagne devait payer pour compenser les destructions et les morts qu'elle avait provoquées, empoisonna la vie diplomatique. Les points de vue français et américains étaient en la matière absolument divergents. Sans générosité comme sans imagination, les gouvernements américains successifs refusèrent de lier le remboursement de ses dettes par la France au paiement des réparations par l'Allemagne [...] Quant aux opinions publiques, stimulées par les journaux, elles s'engagèrent aussi avec violence dans un débat qui tourna vite à la querelle et à l'invective.¹¹⁵

À la lumière de ces événements, nous sommes en mesure de comprendre davantage le climat sociopolitique et culturel de cette époque à Paris. Aussi, la façon dont on a traduit les chansons américaines pendant cette décennie reflète bien l'ampleur et la force des émotions ressenties par le peuple français envers les Américains.

¹¹⁵ Albert, 1977, p. 193.

3.4.1 Le racisme présent dans les traductions

Beaucoup de chansons américaines traduites vers le français contiennent des éléments racistes qui n'étaient pas présents dans les textes originaux (25 % contre 5 %). Nous avons donc étudié le phénomène de la présence des soldats et des musiciens noirs américains en territoire français. D'après les études qui ont été faites à ce sujet, les soldats noirs américains ont été relativement bien acceptés pendant la guerre, étant donné que ces soldats participaient à la libération du pays. Cela ne laissait en aucun cas présager la façon dont les Français réagiraient ultérieurement à la présence accrue des musiciens noirs sur les scènes parisiennes : « les *Sammies* noirs découvriront un pays accueillant dont les habitants ne leur manifestent aucune hostilité, mais ils sont alors soldats américains avant d'être noirs et leur séjour sur le sol français reste bref. »¹¹⁶

Jacques Portes insiste sur le fait que dès le XIX^e siècle, « les Français participent au climat de distinction des races qui prévaut dans tout le monde occidental ».¹¹⁷ En effet, selon lui, très peu de Français sont alors en mesure d'aller sur le terrain et de rencontrer des Noirs, et l'image que les Français se font d'eux est surtout basée sur la conception américaine de ceux-ci, de ce que les Français peuvent en lire dans les journaux. (Il semble que l'auteur ne considère pas que les colonies françaises aient eu un grand rôle à jouer en ce qui concerne l'élaboration de cette image.)

¹¹⁶ Portes, 1990, p. 123.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

Portes explique qu'en général, les Français ne s'opposent pas à la ségrégation des Noirs aux États-Unis : « dans l'ensemble, les Français admettent assez bien l'exclusion des Noirs du vote [...] Les citoyens sont, par définition, des égaux, or l'infériorité des affranchis interdit pratiquement qu'ils soient citoyens [...] ». ¹¹⁸

À un niveau plus terre à terre, les Français sont davantage attristés de constater la ségrégation des Noirs dans le quotidien, de voir les Noirs séparés des Blancs dans divers lieux publics par exemple. C'est ce genre de ségrégation qui fait la une des journaux français et qui est dénoncée : « certes, les Noirs sont inférieurs, voire dangereux, mais il n'est pas nécessaire de les traiter en parias. » ¹¹⁹

Au XX^e siècle notamment, les critiques à l'égard de la séparation des races se font de plus en plus nombreuses en France et, avec l'arrivée des musiciens noirs à Paris, on reconnaît soudainement l'indéniable talent musical des Noirs américains. L'avènement du spectacle de Joséphine Baker en 1925 mit Paris sans dessus dessous. Après avoir connu les peines et les misères de la guerre, les Français avaient besoin d'exotisme. L'arrivée de Joséphine Baker combla d'emblée ce besoin : « audiences of the 1920s, seeking a renewal that was decidedly racial, focused their fantasies of finding joy, freedom, and energy all the more easily on Baker because she was black. » ¹²⁰

Il est important de souligner, comme le fait Rose dans son livre sur Baker, que c'est bien Jacques Charles, alors metteur en scène du spectacle, qui modifia la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 123 (commentaire tiré d'un journal français).

¹²⁰ Rose, 1989, p. x (préface).

danse de Joséphine Baker et qui lui imposa de monter sur scène à moitié nue. L'artiste refusa au début, n'étant pas habituée au fait que les Français acceptaient de voir les seins nus d'une femme lors d'un spectacle de ce genre. Cependant, cette image du couple noir dansant, presque nu, avec des plumes collées un peu partout sur le corps, était bien la vision française de ce qu'est l'Afrique : « a more authentic black dance was needed, and to fill the need, Jacques Charles [...] expert in the fantasy life of Parisian males, invented what he called the *Danse Sauvage* [...] »¹²¹

Il faut aussi considérer le fait que les Américains, à cause de la Prohibition, n'avaient alors pas le droit de boire d'alcool en Amérique. Pas le droit de boire et pas le droit de voir de seins nus. Le public américain venait-il assouvir ses bas instincts chez les Français qui eux, connaissaient le véritable art de vivre ? « Journalists honed their phrases for animal energy, jungle rhythms, and the dark gods of Africa. It was time for the French to define themselves again – this time by appropriating what they needed of what they imagined the black soul to be. »¹²²

Ce que ne mentionne pas l'auteur ici, c'est que les Français devaient en effet tenter de se refaire une identité mais que cette difficile entreprise était liée au fait qu'ils sentaient qu'on leur imposait une culture de l'extérieur : la présence des Américains à Paris, avec tout ce que cela implique de conséquences (entre autres : il fallait essayer de plaire au public américain, puisqu'ils avaient les

¹²¹ *Ibid.*, p. 6.

¹²² *Ibid.*, p. 9-10.

moyens d'aller au music-hall et que les propriétaires de ces établissements, durement éprouvés par la guerre, avaient à l'époque grandement besoin d'argent) ainsi que l'animosité qui s'amplifiait, comme nous l'avons expliqué plus haut, faisait en sorte que les Français voulaient avoir leur mot à dire sur ce qui entrait dans leur pays, il fallait que cela soit vraiment leur représentation de l'Afrique. Les tableaux du spectacle représentaient en effet des clichés de la vie africaine.

Pour certains spectateurs, la danse avait quelque chose d'obscène : les hanches, le ventre et tout le corps se mouvaient en des spasmes jusqu'alors inimaginables : « the layers of civilization had been peeled back and the sexual center revealed. »¹²³ La Revue Nègre excitait les spectateurs parce qu'elle leur faisait voir un monde lointain et mystérieux où la sexualité débridée était acceptée.

Rose explique très bien que cette attitude s'est développée bien avant l'arrivée de Baker à Paris. En effet, à partir du moment où les Européens ont entrepris leurs premières explorations en Afrique, le corps dansant de la femme noire a toujours été associé, dans l'imaginaire français notamment, à une invitation obscène : « to European observers, these dances expressed such indecency, such unbridled sensuality that they could only imagine them resulting from a primitive inferiority – or, in kinder versions, primitive innocence. »¹²⁴

Pour nombre de spectateurs présents lors des représentations de la Revue Nègre, cette « orgie » sur scène représentait une menace pour la civilisation, « the jewel

¹²³ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

of the white race, was threatened on every side by barbarian hordes. »¹²⁵ Et pour ceux qui louaient les mérites du spectacle, cette représentation de l'Afrique était bel et bien de l'Art.

Pour Rose, cette façon de penser, cet exotisme, n'est que le pendant du racisme, puisqu'elle dérive en effet de cette même propension à croire que les différences entre les races humaines sont significatives et immuables, qu'elles ne sont pas sujettes au changement. Le racisme et l'exotisme ne sont donc que les deux facettes d'une même idéologie :

It could be argued that the most important movements of mind in the twentieth century have been stimulated by racist thinking, which produced on the other hand the vicious quest for racial purity of Nazi Germany and on the other an enthusiasm among whites for the nonwhite races which was a fertilizing force in much modern art. I call it racist thinking to separate it from its evil child, racism, but also to suggest how racism and its siblings, either primitivism or exoticism, are connected. [...] The primitivist tends to believe in a mixture of various racial qualities as an ideal, whereas the racist is disgusted by the idea. But they are in the same ballpark.¹²⁶

En ce qui concerne les chansons américaines traduites à cette époque en France, la plus éloquente à ce sujet est bien *N'allez plus sous les Tropiques*, qui déforme complètement le message original. En effet, l'exotisation de la vie dans les Tropiques présente dans la chanson américaine est remplacée, dans la traduction, par un discours patriotique et raciste sur le fait que les Français n'ont pas besoin de se déplacer si loin pour entendre et voir des *négres* et des *noix d'coco* !

Comme les Noirs de Tombouctou, les jolies femmes de chez nous remuent tout en dansant leur cher petit Baker.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

On note un fait similaire avec la traduction de *Yes! We have no bananas*, où l'exotisation (positive) de l'immigré grec dans l'original américain est représentée par l'abondance malgré le manque de ressources, alors que la traduction gomme complètement cet aspect et révèle la pauvreté, le manque et la désolation, en plus de supprimer la référence à l'altérité.

Dans la chanson exotique *In My Gondola*, l'exotisation du bon Italien charmeur, dont la vision négative se voit désamorcée quand le personnage se moque de lui-même, est remplacée dans la traduction par l'accentuation des traits négatifs du personnage, sous la forme de sentiments cyniques et dépréciatifs que l'Italien ressent par rapport aux amoureux qui s'aiment dans sa gondole. Cette vision de l'Italien est plutôt raciste, puisque le stéréotype est négatif.

Avec la chanson *Hello, Aloha! How are you?*, on assiste, dans la traduction française, à une véritable réflexion sur l'exotisme, une dénonciation de la naïveté américaine, qui porte à apprécier les caractéristiques strictement positives de l'Étranger : « Poudre au parfum d'ambre antique Viens achever, compléter l'illusion Qu'un autre *nous-même* exotique est né... forçant notre séduction D'un charme troublant, étrange, Le charme d'un ange Ou bien d'un démon. » On vient ainsi *démoniser* l'Étranger, ajouter une caractéristique négative aux autochtones d'Honolulu, introduire, donc, une fois de plus, un élément raciste.

3.4.2 Le sexisme présent dans les traductions

Les traductions françaises de chansons américaines des années vingt contiennent 35 % d'éléments sexistes de plus que les textes originaux. Il est important de faire le lien ici avec le fait que les Français avaient toujours été fascinés par la liberté dont jouissaient les Américaines. En effet, cette fascination pour la femme américaine libre et sûre d'elle, comme l'explique Jacques Portes, remonte au temps de Tocqueville.¹²⁷ Mais cette conception idéalisée ne correspondait pas toujours à la réalité que vivaient les femmes en Amérique. On avait en effet tendance à exagérer les avantages et les droits dont jouissait la femme américaine.

La perception du phénomène n'était pas tout à fait juste, et la distance qui sépare les deux pays y était pour quelque chose : peu de gens avaient alors pu faire le voyage pour constater ce qui s'y passait de leurs propres yeux. Mais les idées préconçues abondaient. Comme tous les autres phénomènes d'idéalisation des réalités américaines, cette image extrêmement positive de la femme libre d'outre-mer, se métamorphosa en image négative. C'est ce que l'on peut percevoir dans les chansons traduites. La traduction de la chanson *The Sheik of Araby* est assez éloquente à cet effet : on introduit dans la version française un personnage féminin dont le regard est qualifié de méchant et le cœur de félon. Les éléments sexistes présents dans les versions françaises sont légion (voir tableaux précédents).

¹²⁷ Portes, 1990, p. 227.

CHAPITRE 4

Les chansons américaines des années vingt traduites vers l'allemand : De la jubilation au rejet

4.1 La chanson allemande des années vingt

Il faut se rappeler qu'après la Première Guerre mondiale, après la chute du Kaiser, l'Allemagne était aux prises avec les tumultes d'une société en crise. L'inflation atteignit des proportions vertigineuses, ce qui eut un grand impact sur la vie de la population.

Senelick explique qu'à même ce chaos, le rejet des valeurs traditionnelles se faisait fortement sentir, et que le cabaret allemand mettait en scène cet état de fait, non plus strictement à l'intention des marginaux, mais aussi pour les gens de la bourgeoisie. Le cabaret berlinois plus précisément, qui attirait les artistes de tous les coins de l'Allemagne, connut à l'époque une popularité extrême :

Amid this breakdown, the cabaret, once regarded as the haunt of a certain type of liberated individual, now lured a bourgeois as well as a bohemian audience. What New York in the 1920s was to jazz and speakeasies¹²⁸, Berlin was to cabaret.¹²⁹

Dans son livre sur le cabaret berlinois des années vingt, Peter Jelavich essaie de démystifier l'image que les Américains se font du cabaret allemand de cette période. Il explique en effet qu'on a tendance à penser, en Amérique, que le cabaret allemand était ce genre de chansons qu'interprétait Marlene Dietrich dans le film *L'Ange bleu*, et qu'on associe aussi ce genre avec les airs de Kurt Weill et de Bertolt Brecht. Pour les puristes, le cabaret berlinois était en fait autre chose

¹²⁸ Bars clandestins aux États-Unis pendant la prohibition.

¹²⁹ Senelick, 1993, p. 24.

que des chansons lascives interprétées dans des bars enfumés. Quant à Brecht, il ne fit qu'une seule apparition sur la scène d'un spectacle de cabaret et y interpréta seulement deux de ses compositions.

Jelavich explique que les Allemands ont même modifié l'orthographe du mot *cabaret* pour le remplacer par *Kabarett*, afin de différencier le cabaret allemand de l'époque de Weimar des revues et des spectacles érotiques, ainsi que pour réinscrire dans la mémoire collective sa principale fonction de critique sociale et de satire politique :

In the 1920s bars with sleazy entertainment often dubbed themselves cabarets, to the horror of the cabaret purists. Indeed, in order to avoid this linguistic confusion, the German language now differentiates « Cabaret » and « Kabarett ». The words were used interchangeably through the Weimar era, but since the 1950s, « Cabaret » has referred to a strip show, while « Kabarett » is reserved for social criticism or political satire.¹³⁰

Maegie Koreen¹³¹, dans son livre sur Claire Waldoff, la célèbre chanteuse de cabaret berlinoise, explique que les Allemands avaient été influencés par les artistes français de la fin du XIX^e siècle (Rodolphe Salis et Yvette Guilbert notamment) ce qui contribua à l'émergence du cabaret allemand vingt ans plus tard. Le récit des impressions de Claire Waldoff avant et après son séjour dans la ville lumière en 1924 exprime de façon très éloquente la fascination qu'exerçait toujours Paris sur les artistes allemands de l'époque.

¹³⁰ Jelavich, 1993, p. 1.

¹³¹ Koreen, 1997.

Tout comme en France, on assista en Allemagne à une américanisation de la musique et de la chanson. Cependant, cela se déroula à un rythme plus lent et se fit un peu plus tardivement. En effet, l'inflation excessivement forte n'incitait guère les musiciens américains à se produire en Allemagne. Bien que la population était déjà en mesure d'écouter des airs populaires américains au début de la décennie, il fallut attendre 1925 et la fin de la période inflationniste pour voir des groupes de jazz arriver des États-Unis. C'est donc huit ans après l'arrivée des *bands* américains à Paris.

En Allemagne, il y eut à cette époque quelques textes et chansons de cabaret qui se moquaient des Américains et de leur publicité agressive en matière de consommation par exemple (nous songeons ici entre autres à cette farce intitulée « Advertising Agency Affair. An American Romance », écrite en 1923 par Nikolay Agnivitsev, un réfugié russe qui vivait à l'époque à Berlin) mais en général le public réclamait du jazz et des spectacles américains sur les scènes des différents cafés et théâtres.

Jelavich explique qu'avant la guerre, les Berlinoises pouvaient se vanter de vivre dans la capitale mondiale de la modernité et du commerce. Après les désastres du conflit armé cependant, et avec l'inflation qui minait toute tentative de réussite commerciale, les Berlinoises ont dû redéfinir l'image de leur ville afin de se refaire une identité.

Les spectacles ne pouvaient plus renforcer ces images positives d'une Allemagne forte et moderne. Les Allemands ont alors essayé de trouver ces icônes à

l'extérieur du pays, et Jelavich affirme que c'est surtout vers les États-Unis qu'ils se sont tournés : « what Berlin claimed to be before the war, New York seemed to be thereafter: a hectic and mighty metropolis, a global center of production, finance, commerce, and consumerism. »¹³² Tout comme pour les Français, l'Amérique représentait la modernité à son meilleur, ainsi qu'un certain primitivisme :

*Modernity was embodied in its technology; primitiveness was incorporated in its black population. [...] After seeing Baker's troupe at Nelson's theater on February 17, 1926, he [Harry Kessler] wrote: « They are a cross between primeval forests and skyscrapers; likewise their music, jazz, in its color and rhythms. Ultramodern and ultraprimitive. »*¹³³

Dans son analyse de la réception de la musique noire en Europe, Jelavich insiste sur le fait que les Noirs avaient déjà dû se plier à l'image que les Blancs se faisaient d'eux aux États-Unis, et qu'ils étaient en partie responsables d'avoir accepté de véhiculer cette image stéréotypée dans les spectacles de variété, et cela des deux côtés de l'Amérique :

*Black entertainers were at least partially complicit in sustaining the belief that they represented primitive vitality. In the United States generations of black performers had been forced to conform to comic stereotypes expected by white audiences. When black troupes crossed the Atlantic, they had to take prevailing prejudices there into account. The Chocolate Kiddies and the Baker-Douglas revue were commercial ventures that toured Europe and presented clichés about America in general, and American blacks in particular.*¹³⁴

On aurait pu croire que Jelavich, en analysant de façon détaillée les chansons et l'atmosphère des cabarets berlinois de l'époque, et en tentant de démystifier

¹³² Jelavich, 1993, p. 169.

¹³³ *Ibid.*, p. 170-171.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 172.

l'image que les Américains se font de ce type d'art scénique, aurait finalement idéalisé cette époque, comme tant d'autres l'ont fait après 1945, en ne décrivant que l'aspect politique qui s'y rattache fréquemment. Mais il a, au contraire, précisé que le cabaret allemand des années vingt formait en fait un spectre qui s'étendait des spectacles légers et érotiques, au véritable *Kabarett* berlinois politisé.

Adorno pour sa part, qui malgré une certaine condescendance face à ce qui a été chanté à l'époque, et bien qu'il n'ait pas, à notre connaissance, écrit spécifiquement sur le cabaret allemand des années vingt, insiste sur le fait que cette image idéalisée des années vingt n'a pas été « si fortement marquée par les mouvements intellectuels » [...] [et qu'] « il s'agissait plutôt d'images nées de l'imagination érotique. » :

Le malaise suscité par la déssexualisation progressive du monde – qui s'effectue paradoxalement en même temps que tombent les tabous – transpose sur les Années Vingt les désirs romantiques d'anarchie sexuelle, de quartiers réservés et de sociétés permissives. Tout cela n'est qu'un énorme mensonge. L'enthousiasme pour les « Jenny » des tripots va de pair avec la persécution des prostituées sur lesquelles les représentants d'un ordre clair et transparent déchargent leur bile quand ils n'ont rien de mieux à se mettre sous la dent. Si dans les Années Vingt la vie avait été si belle, il suffirait de laisser en paix les filles de joie et de mettre fin aux commandos de salubrité.¹³⁵

Comment se fait-il qu'Adorno ne tient même pas compte du *Kabarett* berlinois et de sa valeur socioculturelle et politique ? Pourquoi ne fait-il jamais allusion aux messages cyniques et politisés que les artistes de ce type d'art scénique adressaient au grand public ? Adorno souligne plutôt toute l'ambivalence

¹³⁵ Adorno, 1984, p. 48-49.

politique de l'époque en Allemagne, « comme si le désordre sciemment monté en épingle désirait cet ordre qu'Hitler allait bientôt étendre à l'Europe ». ¹³⁶

En fait, Adorno ne croyait pas du tout à l'engagement politique de l'artiste et à son rôle dans la société. Il écrit notamment, tout comme l'ont fait Beckett et les autres adeptes du théâtre de l'absurde, que la conscience culturelle devrait réaliser sa propre impuissance et ne pas céder aux avatars d'une éventuelle prétention sociale :

Toute prise en considération d'effets à produire, serait-ce même sous le prétexte d'une fonction sociale ou en pensant soi-disant à l'homme, ne mène à rien [...] Personne ne peut désormais échapper au paradoxe de l'art quel qu'il soit; c'est ce paradoxe que désigne l'absurde, et non pas un quelconque philosophème existentialiste. [...] les seules œuvres d'art qui réussissent à acquérir un sens et une légitimation sont celles qui résistent le plus à la notion de sens. ¹³⁷

Qui a raison, Jelavich ou Adorno ? Lorsque ce dernier écrit que « la notion de radicalité, entièrement transposée dans l'esthétique, a quelque chose d'une idéologie déviante, manière de se consoler de l'impuissance réelle des sujets » ¹³⁸, il a peut-être raison, mais cela n'enlève rien au fait que les artistes qui ont œuvré sur la scène des cabarets berlinois des années vingt ont quand même tenté de faire changer les choses en s'opposant profondément au système. Certes, l'histoire nous prouve qu'ils n'ont pas réussi, mais est-ce une raison suffisante pour ne rien vouloir changer en ce monde lorsqu'on est artiste ? Et est-ce vouloir dire que le fait qu'on ait voulu traduire vers l'américain ces chansons de cabaret

¹³⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 51-52.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 53.

allemand cinquante ans plus tard¹³⁹, doit être uniquement considéré comme une vaine tentative de vouloir idéaliser cette « belle époque » de l'Allemagne ? Bien sûr il s'agit ici d'une autre problématique mais, en ce qui concerne la musique populaire de l'époque, qu'il ne qualifie dans tous ses écrits qu'avec l'appellation marxiste de « produit de la culture de masse manipulée », Adorno affiche un certain dédain désabusé :

*Lorsqu'on écoute les disques [...] les « songs » et les chansons des Années Vingt, on reste étonné de voir combien les choses ont peu changé dans toute cette sphère. Comme dans la mode, ce qui change, c'est la présentation; la chose elle-même, un langage conventionnel façonné en fonction des réflexes conditionnés des consommateurs et fait de stimuli, était sensiblement le même; ainsi le jazz était-il une mode intemporelle.*¹⁴⁰

Dans un livre écrit dix ans plus tard aux États-Unis et qui s'intitule « Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute », Adorno pousse plus loin sa critique marxiste dudit produit de consommation. Il affirme en effet que ce type de musique légère ne peut que « réduire les hommes au silence [...] flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, [...] les rendre incapables de communiquer ». ¹⁴¹

Ses propos ne vont évidemment pas dans le sens de la critique bourgeoise de l'époque, qui jugeait les chansons dégénérées, à cause de leur caractère lascif. Sa critique est d'un tout autre ordre. Il s'agit ici d'un autre type de dégénérescence, celle qui ne fait pas de place à l'individu, celle qui impose un produit standardisé :

¹³⁹ Nous faisons allusion ici aux chansons interprétées par Ute Lemper dans les années quatre-vingt-dix.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁴¹ Adorno, 2003, p. 10.

*La standardisation des succès dans la sphère inférieure a pour effet qu'il n'est absolument plus possible de remporter un succès au sens où on l'entendait autrefois mais seulement de suivre. [...] La liquidation de l'individu est la véritable signature de la nouvelle situation musicale.*¹⁴²

C'est ainsi qu'il explique que le *Schlager* est une *marchandise*, qui a une *valeur d'échange* et que ceux qui la vénère la *consomment* aveuglément avant même de prendre conscience de ses qualités spécifique. De là son caractère fétiche : « la vénération de ce qui s'est fait soi-même, de ce qui, comme valeur d'échange, s'est aliéné aussi bien de son producteur que de son consommateur, c'est-à-dire de l' « homme » ». ¹⁴³

¹⁴² *Ibid.*, p.21.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 29.

4.2 Les chansons américaines des années vingt traduites vers l'allemand : une analyse formelle

TABLEAU SCHÉMATIQUE D'UNE SÉLECTION DE CHANSONS AMÉRICAINES DES ANNÉES VINGT TRADUITES VERS L'ALLEMAND

1

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>April Showers</i> (1921) Louis Silvers B. G. de Sylva (From the musical <i>Bombo</i>)	<i>Die ersten Veilchen im Monat März</i> (1924) Louis Silvers Beda	Original : Chanson réaliste, optimiste (sur les difficultés de la vie et l'espoir). Traduction : Chanson réaliste, optimiste (omission des difficultés de la vie).
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> Le message original est bien respecté dans l'ensemble, sauf qu'on a effacé un passage sur les difficultés de la vie. Embellissement dans l'introduction : on a effacé le monologue à la première personne du singulier pour le remplacer par un prologue vu de l'extérieur, un peu comme au début d'une fable : <i>Auf dem kleinen Bänkchen an der Planke sitzt ein Pärchen und der Regen rauscht; beide sind ein Schirm und ein Gedanke und der Junge spricht, das Mädel lauscht.</i>¹⁴⁴ Embellissement : rimes plus recherchées en allemand et ajout d'une expression idiomatique (<i>beide sind ein Schirm und ein Gedanke</i>) qui renforce l'iconicité du thème principal (la pluie). 		

¹⁴⁴ Les traductions allemandes se caractérisent par l'omission de la césure : les traducteurs n'utilisent pas de majuscules pour séparer les vers.

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>A Kiss In The Dark</i> (1922) Victor Herbert B. G. de Sylva (From the operetta <i>Orange Blossoms</i>)	<i>Du Geheimnis der Nacht</i> (s.d.)¹⁴⁵ Victor Herbert Otto Stransky (Pas de mention de l'opérette.)	Original : Chanson d'amour (sentimentale et cynique) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et cynique)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. • Embellissement : le niveau de langue est plus poétique en allemand (<i>Dunkler Nächte Sternenpracht, Duft und Mondenschein, alles schien für uns erdacht, nur für uns allein</i>), alors que l'anglais est de niveau vernaculaire (<i>I recall the mad delight of a lovely dance, and a stroll into a night, trembling with romance</i>). 		

¹⁴⁵ Sans date.

3

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>I love you</i> (1922) Harry Archer Harlan Thompson (From the operetta <i>Little Jessie James</i>)	<i>I love you</i> (s.d.) Harry Archer Arthur Rebner (Aus der Operette <i>Little Jessie James</i>)	Original : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. • On laisse même certains mots anglais de l'original dans la traduction : <i>I love you</i>. • Embellissement : le niveau de langue est plus poétique en allemand. • Embellissement dans l'introduction : ajout d'un prologue vu de l'extérieur, un peu comme au début d'une fable : <i>Was die Liebe spricht, ist meist das Klügste nicht</i>: « <i>Mein Engel, ich lieb'dich, sei mein!</i> » <i>Klüger sprach' ich gern, doch seh' ich dich von fern, dann [...]</i>. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>When Hearts Are Young</i> (1922) Sigmund Romberg / Alfred Goodman Cyrus Wood	<i>Ein Herz, das liebt, will glücklich sein</i> (s.d.) Sigmund Romberg / Alfred Goodman Kurt Hertha	Original : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. • Ajout du mot anglais <i>Darling</i> dans la traduction. 		

5

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Linger Awhile</i> (1923) Vincent Rose Harry Owens	<i>Mein Liebling heisst Mädi</i> (s.d.) Vincent Rose Beda	Original : Chanson d'amour réaliste (sentimentale et triste) Traduction : Chanson d'amour réaliste (sentimentale et triste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. • Embellissement : le niveau de langue de la traduction est beaucoup plus poétique que dans l'original. • Destruction du systématisme de la première personne du singulier. Remplacé par la troisième personne, regard de l'extérieur : <i>The time is coming soon to say goodbye / A time of sadness it will be / But Honey listen to my parting sigh / And linger on a while with me.</i> = <i>Das Golder Sonne und der Mondenschein, das Gold der Sterne wunderbar, kein Gold auf Erden kann je schöner sein, als meiner Liebsten gold'nes Haar!</i> 		

6

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<p><i>Yes! We have no bananas</i> (1923) Frank Silver & Irving Cohn</p>	<p><i>Ausgerechnet Bananen</i> (s.d.) Silver & Cohn Beda</p>	<p>Original : Chanson exotique (imitative et humoristique)</p> <p>Traduction : Chanson anecdotique (humoristique)</p>
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Rien à voir avec l'original. Thématique complètement différente : la version allemande raconte comment les trucs du parfait séducteur s'avèrent inefficaces auprès d'une femme qui ne veut que des bananes. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Who's Sorry Now</i> (1923) Ted Snyder Bert Kalmar / Harry Ruby	<i>Warum gehst du an mir vorbei</i> (s.d.) Ted Snyder Carl-Ulrich Blecher	Original : Chanson réaliste (triste et moralisatrice) Traduction : Chanson réaliste (triste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Niveau de langue bien respecté • Appauvrissement qualitatif d'une valeur signifiante (on a omis l'aspect moralisateur de la chanson : <i>I tried to warn you somehow. / You had your way / Now you must pay.</i>) 		

8

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Indian Love Call</i> (1924) R. Friml & H. Stotthart O. Hammerstein Iind & O. Harbach (From the operetta <i>Rose Marie</i>)	<i>Über die Prärie</i> (s.d.) R. Friml & H. Stotthart Arthur Rebner (Aucune mention de l'opérette)	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Niveau de langue, richesse signifiante et iconicité bien respectés. • Ajout du mot anglais <i>Missouri</i>. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Toot – Toot – Tootsie</i> (1924) Isham Jones Gus Kahn	<i>So fängt die Liebe an</i> (s.d.) Isham Jones Willy Dehmel	Original : Chanson d’amour (sentimentale et triste) Traduction : Chanson d’amour (sentimentale et triste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Niveau de langue bien respecté • Le traducteur a laissé le mot anglais <i>goodbye</i> dans la traduction. • Iconicité bien respectée. • Destruction d’un seul systématisme, celui de la première personne du singulier. Vu de l’extérieur en allemand (regard sur le couple qui doit se séparer à la gare). 		

10

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Dinah</i> (1925) Harry Akst S.M. Lewis & Joe Young	<i>Dinah</i> (s.d.) Harry Akst L. Bellert	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Bien respecté dans l'ensemble. • Omission du <i>state of Carolina</i>. 		

11

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Always</i> (1925) Irving Berlin Irving Berlin	<i>Heimweh</i> (s.d.) Irving Berlin Beda	Original : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste) Traduction : Chanson réaliste (triste)
Tendances déformantes (niveau textuel)		
<ul style="list-style-type: none"> Rien à voir avec l'original. La thématique de l'amour romantique est remplacée par celle du mal du pays. 		

12

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>If You Knew Susie</i> (1925) B.G. de Sylva / Joseph Meyer	<i>Susie</i> (s.d.) B.G. de Sylva / Joseph Meyer Beda	Original : Chanson d'amour (humoristique) Traduction : Chanson d'amour (humoristique)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté. • Mots anglais ajoutés dans la traduction : <i>Gentleman, Missis Susie, Club, Whisky, Bridge, Mister Bobby White, knock out, dollar.</i> • Ajout d'une petite introduction typiquement allemande (aspect narratif anecdotique raconté de l'extérieur : <i>Wie ein Gentleman in besten Jahren, so sieht Missis Susie Heute aus!</i>) 		

13

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Remember</i> (1925) Irving Berlin Irving Berlin	<i>Maria, mein Herz verlangt nach Dir...</i> (s.d.) Irving Berlin Fritz Rotter / Otto Stransky	Original : Chanson d'amour (sentimentale et triste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et triste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. 		

14

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Sweetheart Of All My Dreams</i> (1926) Art Fitch / Kay Fitch / Bent Lowe	<i>Ich lieb dich, ich lieb dich, ich lieb dich</i> (s.d.) Art Fitch / Kay Fitch / Bent Lowe Rudolph Schanzer / Ernst Welisch	Original : Chanson d'amour (sentimentale et triste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Assez bien respecté dans l'ensemble. • Niveau de langue plus poétique dans la traduction. • Omission du <i>My life is empty, it seems</i> (pas de tristesse dans la traduction). 		

15

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Tonight You Belong To Me</i> (1926) Lee David Billy Rose	<i>Wie schön</i> (s.d.) Lee David Hans Bradtke	Original : Chanson d'amour (réaliste, triste, sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et gaie)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> Appauvrissement qualitatif de la richesse signifiante : le traducteur a transformé la tristesse du texte de départ en joie (<i>I know with the dawn / That you will be gone</i> = <i>wie schön, o, wie schön, wenn zwei sich verstehn!</i>) La traduction dit le contraire de l'original. 		

16

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>The Song is Ended</i> (1927) Irving Berlin Irving Berlin	<i>Das Lied der Liebe</i> (s.d.) Irving Berlin Beda & Arthur Rebner	Original : Chanson d'amour (sentimentale et triste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et triste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Blue Skies</i> (1927) Irving Berlin Irving Berlin	<i>Eine hat mich geküsst</i> (s.d.) Irving Berlin Otto Stransky / Fritz Rotter	Original : Chanson d'amour (sentimentale et gaie) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et triste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> Appauvrissement qualitatif de la richesse iconique (la traduction dit exactement le contraire de l'original : <i>Never saw the sun shining so bright / Never saw things going so right / Noticing the days hurrying by / When you're in love my! / How they fly</i> = <i>Seit sie mich verliess, leb'ich nicht mehr, lach' ich nicht mehr, alles ist leer. Frühlingsparadies, ewiger Mai, alles vorbei, alles vorbei.</i>) 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Ice Cream</i> (1928) Howard Johnson / Billy Moll / Robert King	<i>Ach, Brigitte, bestell' dir doch bitte Eis!</i> (s.d.) Howard Johnson / Billy Moll / Robert King Charles Amberg	Original : Chanson exotique (humoristique et raciste) Traduction : Chanson anecdotique (exotique et humoristique)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif de la richesse iconique (la traduction dit exactement le contraire de l'original). La chanson américaine se moque littéralement des peuples autochtones du Grand Nord, alors que la traduction fait l'apologie de l'Étranger anglais et de l'Étranger tout court : <i>Up among the Eskimos [...] You should hear those college boys Gee! / They make an awful noise / When they sing an Eskimo tra-la-la / They've got a leader, big cheerleader, oh! / What a guy / He's got a frozen face just like an Eskimo pie</i> = <i>Sprichst Du mal ein Mädel an, sag' / Du bist ein « English » Mann, und bestellt sie Sekt, dann sagste « no no! » / Das ist die Tour, die zieht bei jeder Frau auf der Welt, die Hauptsach' ist, dass sie Dich für 'nen Ausländer hält. Doch wenn sie im Zweifel ist, ob Du auch vom Ausland bist, sing' das Lied ihr in verschied'nen Sprachen.</i> • Ajout de cette introduction à l'allemande : aspect narratif anecdotique, histoire vue de l'extérieur : <i>Die Familie Gänseklein ging heut'in's Cafe hihein mit der Tochter und dem kleinen Wau-Wau.</i> 		

19

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>That's My Weakness Now</i> (1928) Bud Green / Sam H. Stept	<i>Scheinbar liebst du mich</i> (s.d.) Bud Green / Sam H. Stept Roxy	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson réaliste
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif de la richesse signifiante : la traduction s'avère être une réflexion sur l'amour trompeur plutôt qu'une chanson d'amour. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Sonny Boy (1928)</i> B. G. De Sylva, Lew Brown, Ray Henderson & Al Jolson (Tiré du film <i>The Singing Fool</i>)	<i>Strahlende Sterne</i> (s.d.) B. G. De Sylva, Lew Brown, Ray Henderson & Al Jolson Roxy	Original : Chanson réaliste (sentimentale) Traduction : Chanson réaliste (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. 		

4.3 La chanson populaire et les relations entre les États-Unis et l'Allemagne pendant les années vingt : une sociocritique

Premièrement, il faut mentionner ici que les paroliers allemands n'ont jamais noté les dates des traductions des chansons. Il nous a fallu écrire aux maisons d'édition qui publièrent à l'époque les partitions. Toutes les chansons à l'étude ont donc été traduites et publiées dans les années vingt et trente, mais il s'avère impossible d'avoir les dates exactes.

Cependant, après avoir discuté avec les représentants des diverses maisons d'éditions musicales, il semble que les chansons américaines du début de la décennie n'aient été publiées en traduction qu'entre 1924 et 1928 et que les chansons d'après 1925 ne l'ont été qu'entre 1929 et 1933, toujours avec un décalage d'environ trois ans. Il y eut donc un retard considérable si l'on compare l'arrivée de ces textes traduits avec les traductions faites en France, retard explicable si l'on considère le fait que la crise économique qui s'abattit sur l'Allemagne au début de la décennie ne favorisait ni l'arrivée des bands de jazz américains (le mark était tellement dévalué que les musiciens n'auraient presque pas gagné d'argent), ni la traduction des succès les plus populaires à l'époque.

Cependant, ces succès de la chanson populaire américaine se firent bel et bien entendre en Allemagne, avec un léger retard sur la France. Quand l'économie reprit de plus belle avec l'aide des Américains en 1924, les Allemands commencèrent à traduire les plus grands succès musicaux américains de la première moitié de la décennie.

En analysant les chansons américaines des années vingt traduites vers l'allemand, nous observons plusieurs tendances différentes :

- 1) Une tendance à bien respecter le message de la chanson originale (dans une proportion de 55 %), et cela pour les chansons américaines de la première moitié de la décennie, c'est-à-dire pour les chansons traduites en allemand entre 1924 et 1928. Après 1928, cette tendance disparaît progressivement.
- 2) Une tendance à changer l'original en y ajoutant une petite introduction à l'allemande qui confère à la chanson l'aspect d'une anecdote humoristique racontée de l'extérieur, à la troisième personne du singulier, et cela dans une proportion de 30 %.
- 3) Une tendance à changer l'original au niveau formel seulement, en embellissant le texte source (rimes plus élaborées, niveau de langue plus élevé) dans une proportion de 25 %. Cette tendance se fait sentir uniquement pour les chansons américaines de la première moitié de la décennie, c'est-à-dire pour les chansons traduites en allemand entre 1924 et 1928. Après 1928, cette tendance disparaît progressivement.
- 4) Une tendance à ajouter ou à conserver des mots anglais dans la traduction dans une proportion de 25 %. Cette tendance se fait sentir uniquement pour les chansons américaines de la première moitié de la décennie, c'est-à-dire pour les chansons traduites en allemand entre 1924 et 1928. Après 1928, cette tendance disparaît progressivement.

- 5) Une tendance à dire exactement le contraire de l'américain, dans une proportion de 20 % seulement, et cela uniquement pour les chansons américaines traduites en allemand entre 1929 et 1933.

Nous constatons donc qu'en Allemagne, la façon de traduire la chanson américaine des années vingt a évolué graduellement. Alors qu'en France toutes les chansons américaines traduites à l'époque contenaient, au niveau du contenu, un message qui contredisait celui de l'original (sauf pour les chansons tirées de films ou de music-halls), les traducteurs allemands ont tenté de respecter les messages des originaux, et cela pour 55 % des chansons traduites.

Ce qui s'avère très intéressant cependant, c'est que cette tendance à respecter le message original et même à américaniser la traduction en y ajoutant des mots anglais, bref la tendance à rester près du texte source ainsi qu'à l'embellir formellement dans certains cas, tend à disparaître graduellement à partir de la fin de la décennie. C'est alors que l'on voit apparaître des traductions qui, tout comme celles retrouvées en France, disent exactement le contraire des textes originaux américains.

Nous avons essayé d'étudier les relations politiques et économiques qui prévalaient à l'époque entre les deux pays, afin de pouvoir comprendre ce revirement, cette tendance à ne plus respecter les messages inhérents aux textes originaux.

Manfred Jonas est d'avis que l'analyse des relations entre deux nations peut en effet faire la lumière sur certains comportements prévalant à une époque donnée.

En lisant son analyse très poussée des relations existant entre les États-Unis et l'Allemagne avant, pendant et après la Première Guerre mondiale, nous comprenons que ces relations sont des plus complexes, bien qu'elles évoluent en suivant une tangente bien précise pour la période à l'étude : les Allemands ont connu un engouement sans précédent pour les Américains à l'époque du président Wilson, engouement qui s'estompa à la fin des années vingt. Ce président des États-Unis avait en effet tout fait non seulement pour rester neutre face au conflit armé le plus longtemps possible, mais il a aussi servi à tempérer les ardeurs émotionnelles des Français après la guerre, ceux-ci voulant subdiviser l'Allemagne en toutes petites provinces pour empêcher un réarmement éventuel et une force économique trop importante.

Le président Wilson a plutôt agi en faveur des Allemands, essayant de réduire l'ampleur des exigences de la France face au pays ennemi déchu. Après la guerre, alors que l'Allemagne était aux prises avec la dévaluation du mark et une crise économique qui se fit sentir durement dans tout le pays, les Américains investirent beaucoup et remirent l'économie sur pied. C'est pendant cette période, entre 1924 et 1929, que les relations entre Américains et Allemands furent les plus épanouies :

In all, approximately two thirds of the foreign capital that passed to and through Germany in the second half of the 1920s came from the United States and amounted to 18 percent of all American capital exports during these years. The economic ties between the United States and Germany which this capital forged were supplemented by a flourishing trade and ever closer ties between German and American industry. [...] The growing economic ties made Germany more dependant on the continued goodwill of the United States, even while its own economy was prospering

[...] They thus contributed to the good relations between the two countries which prevailed during the late 1920s.¹⁴⁶

À partir de 1929 cependant, alors que l'Amérique connaissait à son tour la pire crise économique de son histoire et qu'elle ne pouvait plus investir en Allemagne, la relation se mit à changer graduellement. De plus, l'Allemagne et les États-Unis devaient conclure une entente (le *Young Plan*) qui aurait réduit le montant des réparations de guerre à payer. Les politiciens allemands voulaient en effet modifier l'entente qui avait été conclue en 1924, et malgré l'opposition de la France, les États-Unis étaient d'accord pour alléger le poids de la dette allemande, ce qui contribua à renforcer la coopération et l'entente entre les deux nations. Mais la crise économique qui s'abattit sur l'Amérique mit fin à ces projets et changea la nature des relations entre les deux pays :

The world economic crisis triggered by the New York stock market crash of September / October 1929, though it made the carrying out of the Young Plan impossible, also made the end of the close German-American relationship a near certainty, however. By drastically weakening the American economy, the crisis fatally undermined the laboriously constructed postwar arrangements in which Germany, both as object and subject, had played a key role. It led in time to far-reaching economic and political changes in both countries, and to an ever sharper divergence in the courses they were to follow. Under the new circumstances, the successors to Stresemann [...] lacked both the skill and the will to continue the policy of fulfillment and peaceful change, while in the United States the policies of the Harding-Coolidge-Hoover years fell increasingly into disfavor. Under the impact of these developments, the relations between the United States and Germany entered yet another phase.¹⁴⁷

Nous constatons donc que la courbe des traductions suit exactement la courbe des relations diplomatiques entre les deux pays. Lorsque l'Amérique contribuait

¹⁴⁶ Jonas, 1984, p. 182-183.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 193.

largement au redressement économique de l'Allemagne et qu'elle réussissait à négocier des ententes minimisant les exigences de la France, les traductions étaient alors très près de l'américain. Lorsque ces dites relations vinrent à connaître un état de stagnation puis de désaccord, et que les chansons et la culture américaines envahirent le pays, les traductions se mirent à contredire, tout comme les versions françaises de la même époque, les messages textuels des chansons originales américaines.

Les traducteurs, qui sont en fait aussi des paroliers de chansons allemandes, se sont senti envahis par la chanson populaire américaine. De plus, ils ont constaté un déclin au niveau de l'entente diplomatique avec ce pays. Alors que la chanson américaine avait été, lors de son entrée en Allemagne, adulée, que ses rythmes endiablés ainsi que sa joie de vivre jazzée avaient grandement plu au public qui avait besoin de ressentir du plaisir et de s'amuser après les horreurs de la guerre, elle se fit *rabaisser* par les traducteurs allemands qui finirent par voir en elle la manifestation d'une présence trop envoûtante, alors que l'ami devenait ennemi.

C'est ainsi qu'après coup, certains intellectuels dirent des chansons américaines populaires des années vingt qu'elles étaient des nullités vides et superficielles, n'ayant aucun intérêt au niveau textuel. Mais n'est-ce pas, comme l'explique si bien Zumthor, le propre de la *poétique*, donc de la chanson, de savoir « *dire* les choses »¹⁴⁸ ? Et cela, avec des moyens simples, une économie de mots propre au rythme et à la concision du message chanté, avec un minimum de paroles justes et essentielles qui vont au coeur du ressentir.

¹⁴⁸ Zumthor, 1990, p. 45.

Zumthor situe la chanson populaire, y compris les airs commerciaux, du côté de la poétique de la voix, qui transcende le superficiel pour prendre racines dans les profondeurs d'une psychologie, d'une anthropologie, d'une histoire. Il parle notamment de la chanson d'amour, dont la forme « semble figée mais est en fait constamment réinventée, hors temps et hors espace, la chanson d'amour scande indéfiniment les formules rassurantes dont les gens ont besoin pour donner parole au désir. [...] La chanson d'amour est la forme de poésie de masse la plus remarquable [...] »¹⁴⁹

La chanson populaire commerciale est donc pour Zumthor, contrairement à tous ses détracteurs, une « pulsion », une « nostalgie de la voix vive ». Cependant, il mentionne bien que cette poésie échappe à l'usure du temps. Est-ce à dire qu'on ne peut considérer la chanson américaine des années vingt comme de la poésie puisqu'elle n'est plus chantée, contrairement à certaines chansons populaires à succès comme « Lilly Marleen », « La vie en rose » ou « Summer Time », qui sont toujours interprétées de nos jours ?

Nous croyons plutôt que lorsque Zumthor dit que la chanson populaire échappe au temps, c'est dans le sens de ce perpétuel renouvellement des formes :

*C'est peut-être de cette manière qu'on pourrait interpréter le perpétuel recommencement de ces chansons. Et le fait qu'elles se constituent sur un fond de lieux communs (j'emploie le mot sans péjoration particulière) les rend toujours efficaces à quelque niveau, ne serait-ce qu'à celui d'une certaine sensiblerie.*¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

Zumthor explique bien comment l'Européen a tenté de dénigrer les chansons populaires américaines du début du XX^e siècle. Il insiste sur le fait que si ces chansons n'ont pas été reconnues à leur juste valeur, c'est parce qu'on a toujours associé *poésie* et *littérature*, en ne tenant pas compte du fait que la chanson est aussi une performance qui va au-delà du texte : « s'instaure une unicité massive, forgée dans l'épaisseur des présences: ces gens, tous, là, avec leurs instruments, leur voix, leurs grimaces, tout ce qui fait leur multitude, en même temps qu'une sorte de musique personnifiée, une danse. »¹⁵¹ Il insiste donc sur la notion de *fonction* de la chanson, sur les besoins qu'elle serait en mesure de combler :

*Le désir profond de voix vive, qui est à l'origine de la poésie, se tend vers la collectivité de ceux qui emplissent l'espace où résonne la voix. Si l'on voulait classer les faits de poésie orale à travers le monde, au lieu de recourir à ces fausses notions de poésie « populaire », « folklore », ou « littérature », je préférerais définir les différentes fonctions sociales que peut remplir la voix dans sa magnificence poétique. Cette fonction dépend à tel point des circonstances concrètes, que parfois le texte apparaît comme un vecteur neutre et polyvalent.*¹⁵²

Le texte, comme vecteur neutre et polyvalent. D'où les différentes versions d'une chanson, dans sa langue d'origine et dans l'éventail de ses traductions. La fonction primant sur le contenu, la fonction comme élément primordial et maître des mots. Nous voilà au cœur de notre problématique. Zumthor impose la fonction de la chanson comme la caractéristique principale de ce genre, au-delà des querelles de clochers et des préjugés sur les notions de chanson *folklorique*, *populaire* ou *commerciale*, il énumère les différentes fonctions de la chanson (besoin de nostalgie, de cynisme, etc.) pour finalement en arriver à la notion de

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵² *Ibid.*, p. 73.

plaisir, au besoin de plaisir, à la fonction de plaisir, qui selon nous, est la fonction prédominante de la chanson des années vingt :

*Parfois [...] on est en présence d'une manifestation poétique vocale qui semble venir d'un ailleurs culturel. On la perçoit comme exotique, minoritaire, marginale, comme telle chanson ou tel poème d'Afrique. Mais elle procure un plaisir, qui du reste peut résulter de cette différence même; et s'il y a plaisir, une fonction s'exerce.*¹⁵³

À notre avis, c'est cette fonction de plaisir que semble mépriser Adorno. Mais puisqu'il n'accordait, de toute façon, aucun pouvoir politique à la chanson, s'il était convaincu que la chanson ne peut changer le monde et anéantir tout germe de fascisme, alors pourquoi ne pas accepter de lui conférer, tout au moins, une fonction de plaisir, ou tout autre rôle social d'expression de l'émotion ? Est-ce qu'un plaisir exagéré et aveugle mène à l'abrutissement des masses et ultimement, à l'émergence d'un gouvernement totalitaire, est-ce de cela dont nous met en garde Adorno ?

Pour Zumthor, c'est donc la fonction de la chanson qui fait loi. Or, s'il préfère éviter ce classement des chansons en termes de *folkloriques*, *populaires* ou *commerciales*, cela est dû en grande partie au fait que, selon lui, toute chanson peut être *refonctionnalisée*. Il donne l'exemple de *Lili Marlène*, mais aussi du *Temps des cerises*, qui est passé d'une chanson sentimentale à une chanson révolutionnaire.

Zumthor ne mentionne pas la traduction de chansons lorsqu'il parle de refonctionnalisation. Mais puisqu'il parle aussi de *l'immense pouvoir*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 74.

*identificateur de la performance*¹⁵⁴ ainsi que du rôle prépondérant que joue le *corps* pendant cette performance, nous sommes en mesure d'extrapoler et de parler de la traduction de chansons en tant que refonctionnalisation du texte original, en fonction de ce que le traducteur-parolier *ressent*, à un moment donné, pour la culture d'origine de la chanson :

*[...] à travers ces renouvellements de la performance, [nous ajouterions ici : ainsi qu'à travers ces renouvellements en traductions] ces refonctionnalisations, le chant fait appel à la totalité concrète de l'homme. Je suis là, dans une foule par laquelle est chanté ce chant, agissant sur elle, qu'il transmue ainsi en une sorte d'être collectif; j'entends un corps multiple, avec tout son poids psycho-physique, ses passions; mon corps en est partie, et le voici qui se met à gesticuler, à danser ou à lever le poing.*¹⁵⁵

Nous y reviendrons au chapitre sept.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

CHAPITRE 5

La chanson allemande des années vingt en France : Une voix à peine perceptible et dont on cherche à voiler l'origine

5.1 Les chansons allemandes des années vingt traduites vers le français : Une analyse formelle et sociocritique

1

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Zwei rote Rosen ein zarter Kuss (1926) Walter Kollo Kurt Robitschek Hubert Marischka	Deux roses pour un baiser (1926) Walter Kollo Henry Moreau	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
Pas de tendances déformantes majeures sauf l'ajout d'une valeur iconique signifiante : <i>violette de Parme</i> , qui connote l'Italie (et non l'Allemagne).		

2

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Wenn der weisse Flieder wieder blüht (1928) Franz Dølle Fritz Rotter	Les lilas blancs (1928) Franz Dølle Eddy Marnay	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
Pas de tendances déformantes majeures sauf l'ajout d'une valeur iconique signifiante dans le refrain : <i>Quand fleuriront les lilas blancs / Près de la Varenne ou de Nogent</i> . (Introduit un certain ethnocentrisme puisqu'on transpose l'action en France)		

3

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Das macht das Herz, das macht die Liebe! (1925) Hugo Léonard	Ce sont des pierrots... des pierrettes (1928) Hugo Léonard L. Lelièvre & Louis Despax	Original : Chanson d'amour (sentimentale, humoristique) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale, humoristique)
Tendances déformantes		
<p>Pas de tendances déformantes majeures sauf l'ajout d'une valeur iconique signifiante dans le deuxième couplet : <i>A Montmartre, au Moulin / Le bal bat son plein.../ Voyez ces danseuses coquettes / Bas de soie les plus fins / P'tits souliers de satin</i>. Introduit un certain ethnocentrisme puisqu'on transpose l'action à Paris.</p>		

4

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Ich küsse ihre Hand Madame (1928) Ralph Erwin Fritz Rotter	Ce n'est que votre main, Madame... (1929) Ralph Erwin André Mauprey	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
Pas de tendances déformantes majeures.		

5

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Grüss' mir mein Hawai (1929) Willi Kollo Willi Kollo & Hans Pflanze	Souvenir d'Hawaï (1929) Willi Kollo André Mauprey	Original : Chanson d'amour (exotique) Traduction : Chanson d'amour (exotique)
Tendances déformantes		
Pas de tendances déformantes majeures.		

Nous n'avons trouvé que cinq chansons allemandes des années vingt traduites en français, ce qui contraste évidemment avec le nombre de chansons américaines traduites à la même époque en France. Juste après la Première Guerre mondiale, les Français n'avaient sans doute aucun intérêt pour les chansons de leurs voisins, bien que celles-ci aient représenté la société allemande dans une période des plus intéressantes et avant-gardistes, et que ses représentants, alors que la censure était mineure à l'époque – après la chute du Kaiser et avant l'arrivée de Hitler au pouvoir – aient osé affirmer tout haut (en chanson) ce que les autres affirmeront des décennies plus tard en France et en Amérique. Des chansons de cabaret sur l'homosexualité libre, le droit des femmes, la dénonciation virulente des excès de la bourgeoisie et des représentants de la justice, de nombreuses critiques sociales acerbes et une ironie à vous couper le souffle. Elles n'ont pas été entendues en France, et si elles l'ont été, on n'a pas voulu y porter attention, encore moins les traduire.

Les cinq chansons traduites à l'époque (il y en a sûrement d'autres, mais il n'y en avait que cinq à la Bibliothèque Nationale de France) ne sont pas du répertoire du cabaret allemand des années vingt. On a traduit cinq chansons d'amour qui avaient connu un grand succès commercial en Allemagne, et, contrairement aux chansons américaines, on a respecté les messages originaux, bien qu'on ait eu tendance à rajouter des éléments pour cacher le fait que ces chansons provenaient d'Allemagne (voir tableaux ci-dessus).

**NOMBRE DE CHANSONS AMÉRICAINES
TRADUITES VERS LE FRANÇAIS¹⁵⁶**

Traduites dans les années DIX	Traduites dans les années VINGT	Traduites dans les années TRENTE	Traduites dans les années QUARANTE	Traduites dans les années CINQUANTE
0	43	170	75 (dont 63 après la guerre)	59

**NOMBRE DE CHANSONS ALLEMANDES
TRADUITES VERS LE FRANÇAIS**

Traduites dans les années DIX	Traduites dans les années VINGT	Traduites dans les années TRENTE	Traduites dans les années QUARANTE	Traduites dans les années CINQUANTE
0	5	37 (dont 28 avant la prise de pouvoir de Hitler en 1933)	8	0

De 1930 à 1933 (avant l'arrivée de Hitler au pouvoir), les Français ont traduit au moins 28 chansons allemandes, toutes de grands succès commerciaux (aucune chanson de cabaret) mais surtout, des chansons tirées de films : *Adieu mein kleiner Gardeoffizier* du film *Das Lied ist aus* (1930), *Ein Freund, ein guter Freund* du film *Die drei von der Tankstelle* (1930), *Eine Nacht in Monte Carlo* du film *Bomben auf Monte Carlo* (1931), *Das ist die Liebe der Matrosen* du film *Le capitaine Craddock* (1931), *Das gibt's nur einmal* du film *Der Kongress tanzt* (1931), etc. Les Français ont par ailleurs traduit beaucoup de chansons exotiques qui n'ont rien à voir avec l'Allemagne et dont les propos portent sur l'Espagne

¹⁵⁶ Chansons répertoriées à la Bibliothèque Nationale de France.

ou l'Europe de l'Est : *Majanah!* de Juan Llossas (1931), *Mit Dir möchte ich so gern nach Spanien* de Léo Leux (1931), *Du lieber Geiger, spiel' einen Tango für mich...* de German et B. Kaper (1931), *Wissen Sie, dass Ungarisch sehr schwer ist?* de Hajos, Amberg et Schwarz (1930), *Mara* de J. Petersbursky (1930), etc.

Les traducteurs ont eu aussi tendance à ajouter des éléments bien français dans leurs traductions (ou des éléments exotiques n'ayant rien à voir avec l'Allemagne) afin de gommer toute allusion trop directe au pays source. Ainsi, la traduction resitue fréquemment le déroulement de l'action en France. Après l'arrivée de Hitler au pouvoir en 1933, on note une forte baisse du nombre de traductions de chansons allemandes en France, jusqu'à ce qu'on n'en traduise plus du tout dans les années cinquante après la Deuxième Guerre mondiale.

En ce qui concerne les chansons françaises des années vingt traduites en Allemagne, nous n'en avons trouvé qu'une seule. Cependant, nous ne savons pas si cela est dû au fait qu'elles ont été détruites par les représentants du troisième Reich, parce qu'elles sont archivées dans d'autres bibliothèques ou parce que les Allemands n'ont tout simplement pas traduit les chansons françaises de cette époque.

CHAPITRE 6
Les chansons françaises traduites aux États-Unis :
De l'exotisme à la stéréotypie positive

**NOMBRE DE CHANSONS FRANÇAISES
TRADUITES VERS L'AMÉRICAIN¹⁵⁷**

Traduites dans les années DIX	Traduites dans les années VINGT	Traduites dans les années TRENTE	Traduites dans les années QUARANTE	Traduites dans les années CINQUANTE
1	2	5	18	Plus de 40

La traduction de chansons françaises vers l'américain se fit graduellement, au fur et à mesure qu'un nombre croissant d'Américains découvrirent la culture française. Dans les années dix et vingt, la plupart des traductions de chansons françaises vers l'anglais étaient faites à Londres. C'est après la fin de la Deuxième Guerre mondiale que les Américains ont traduit le plus de chansons françaises.

On peut expliquer ce phénomène par le fait qu'il était beaucoup plus facile alors pour les Américains de voyager en Europe. On note aussi un plus grand nombre d'immigrés français aux États-Unis à partir du moment où Paris a été occupé par les Allemands. Sans compter la présence militaire américaine omniprésente à Paris après la Deuxième Guerre mondiale. C'est donc ainsi que les contacts entre les deux nations se sont accrus au plus haut point pendant cette période.

Comme il n'y a eu que deux chansons traduites pendant les années vingt (ce qui dénote un intérêt plus que limité de la part des Américains pour la chanson

¹⁵⁷ Il s'agit ici du nombre approximatif de chansons trouvées à la Bibliothèque du Congrès à Washington.

française à l'époque), nous avons étudié les chansons traduites de cinq décennies, de 1910 à 1960. Ce qui est frappant de prime abord, c'est que les Américains ont traduit de très vieilles chansons françaises dans les années quarante, mais surtout dans les années cinquante, comme s'ils avaient décidé de rattraper le temps perdu. Ces chansons n'avaient jamais été traduites ou l'avaient été à Londres, au début du siècle.

Fait par ailleurs inédit, certaines chansons ont été traduites plus d'une fois aux États-Unis. Il existe donc parfois plus d'une version de la même chanson (voir p. 163 et p.165 pour *La vie en rose* et p.164 pour *Mes jeunes années*). Autres faits inusités : deux grands succès traduits vers l'américain ont été publiés « sur place », à Paris même. La première chanson a été publiée après la Première Guerre mondiale, en 1921 (*Mon homme*); la deuxième, après la Deuxième Guerre mondiale, en 1947 (*Les feuilles mortes*). De plus, à partir de 1949, on voit apparaître une nouvelle maison d'édition musicale à New York, *France-Music*, dont les débuts ont été marqués par la popularité des chansons de Charles Trenet en territoire américain.

6.1 Les chansons françaises de cinq décennies traduites vers l'américain : Une analyse formelle

**TABLEAU SCHÉMATIQUE D'UNE SÉLECTION DE CHANSONS
FRANÇAISES TRADUITES VERS L'AMÉRICAIN**

1

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Je sais que vous êtes jolie</i> (s.d.) Henri Christiné Henri Poupon	<i>Je sais que vous êtes gentil (It's Our Wedding Day)</i> (1918) Henri Christiné Grant Steward & Percival Knight	Original : Chanson d'amour (réaliste) Traduction : Chanson d'amour (réaliste)
Tendances déformantes <ul style="list-style-type: none"> Le message est bien respecté dans l'ensemble. On reste dans le même registre au niveau thématique : un amour impossible. Très près de l'original au début (<i>Vraiment monsieur, je voudrais enfin savoir / Pour quel motif vous me suivez tous les soirs</i> = <i>Pardon Monsieur but I think I ought to know / Why you are there anywhere I chance to go</i>), puis déplacement qualitatif d'une valeur signifiante : l'amour impossible dans l'original est dû à la trahison amoureuse : <i>le cœur change et l'amour passe</i> (c'est la femme qui trahit l'homme) tandis que dans la traduction, cela est dû au fait que le soldat américain ne peut désertir pour rester auprès de la belle Française : <i>I know that is foolish to say / And that I certainly would if I could run away I know [...]</i>. On a aussi changé le titre original français sur la partition : <i>Je sais que vou (sic) êtes gentil</i> au lieu de <i>Je sais que vous êtes jolie</i>. Il y a donc adaptation de la chanson étrangère aux préoccupations de l'époque. On laisse certains mots de l'original dans la traduction : <i>mademoiselle, je sais, monsieur</i>, etc., et il y a même une intégration simultanée des deux langues : <i>Je sais, (parlez-ous, [sic] partez-vous / Que vous êtes gentil (quatre sous, [sic] me and you) / Que vos grands yeux plein de douceur, Waterloo / Ont charmé tout mon cœur [...]) je sais que vous êtes gen teach me to say en français its our wedding day.</i> 		

2

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
Valentine (1925) Henri Christiné Albert Willemetz	Valentine (1926) Henri Christiné Herbert Reynolds	Original : Chanson grivoise (sexiste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et optimiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction du principal réseau signifiant, certains mots de la traduction n'ayant pas le caractère grivois de l'original : <i>Elle avait de tout petits petons / Valentine, Valentine / Elle avait de tout petits tétons / Que je tâtais à tâtons [...] = I'll forget all other little girls / Just for you, Valentine / You have teeth like rows of pretty pearls / And your kiss is far from mean [...]</i> (La femme est bien une petite fille – comme dans l'original – mais on ajoute qu'elle n'est pas méchante. Aussi, le sexisme de l'original est presque totalement évacué, le deuxième couplet n'ayant pas été traduit : <i>Elle n'était pas d'une grande intelligence / Mais dans un plumard, ça n'a pas d'importance</i> = pas de traduction. • Destruction de plusieurs systématismes, dont les temps verbaux. 		

3

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Mon homme</i> (1920) Maurice Yvain Albert Willemetz & Jacques Charles	<i>My Man</i> (1921) Maurice Yvain Channing Pollock (Traduit vers l'américain et publié à Paris)	Original : Chanson d'amour (sentimentale, parodique et anti-féministe) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale, parodique et anti-féministe) + ajout d'un passage romantique
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. • Ajout d'un couplet : <i>I just like to dream of a cottage by a stream / With my man / Where a few flowers grew and perhaps a kid or two / Like my man / And then my eyes get wet / I most forget / 'Til he gets hot / And tells me not / To talk such rot.</i> 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>J'ai deux amours</i> (1930) Vincent Scotto Géo Koger & H. Varna	<i>Two Loves</i> (1931) Vincent Scotto J.P. Murray & Barry Trivers	Original : Chanson exotique (compte tenu du fait qu'elle était interprétée à l'époque par une Américaine, Joséphine Baker) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement qualitatif de la richesse iconique : on ne mentionne plus la référence à Paris. 		

5

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Mon légionnaire</i> (1936) Marguerite Monnot Raymond Asso	<i>My Legionaire</i> (1937) Marguerite Monnot George Brown	Original : Chanson d'amour (sentimentale et triste) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et anti-féministe)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Le message de la traduction ressemble étrangement à celui de la chanson « Mon homme » : <i>though he has sweethearts here and there / I'm satisfied if I can share / My Legionaire / Though it's an empty love affair / I live in hopes he'll learn to care / My Legionaire / He isn't sweet he isn't kind and he destroys my peace of mind [...]</i> Il s'agit donc ici d'un ajout anti-féministe. • Destruction du systématisme du temps verbal (l'original est au passé) tandis que la traduction est au présent, le légionnaire étant toujours là. • Ajout d'un message religieux : <i>I pray the Lord above will spare / My Legionaire.</i> • On situe la chanson à Paris : <i>People in Paris laugh at me / People in Paris know that he's Fooling me.</i> 		

6

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Sur les quais du vieux Paris</i> (1939) Ralph Erwin Louis Poterat	<i>Just A Song Of Long Ago</i> (1940) Ralph Erwin Albert Stillman & Bill Engvick	Original : Chanson d'amour (romantique) Traduction : Chanson d'amour (romantique)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction de l'iconicité des quais et de la Seine (dans l'original, c'est à Paris qu'on rencontre l'amour). • Iconicité des quais remplacée par une chanson d'autrefois qui évoque des souvenirs (et des sentiments) d'amour. 		

7

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Y'a d'la joie</i> (1937) Charles Trenet & Michel Emer Charles Trenet	<i>Here Comes Spring</i> (1943) Charles Trenet & Michel Emer W. B. Friedlander	Original : Chanson d'amour (poétique et fantaisiste) Traduction : Chanson d'amour (fantaisiste)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. • Utilisation d'un mot français : <i>gendarmes</i>. • La version américaine est beaucoup moins poétique que l'original. 		

8

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Je chante</i> (1937) Charles Trenet & Paul Misraki Charles Trenet	<i>I'm Happy (The Vagabond Song)</i> (1943) Charles Trenet & Paul Misraki W.B. Friedlander	Original : Chanson fantaisiste (poétique et parodique). Traduction : Chanson non-fantaisiste, non-poétique et non-parodique.
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • L'iconicité du poète vagabond est complètement détruite et laisse place à l'iconicité du vagabond paresseux et alcoolique. • Destruction du poétique et de la parodie des gendarmes. 		

9

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>J'ai ta main</i> (1937) Charles Trenet	<i>Holding Hands</i> (1946) Charles Trenet Harold Rome	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Niveau de langue moins poétique dans la traduction : <i>No matter what we do / It's always fun with you [...] We sit in a café / A movie or a play / It's the same / Our own little game [...]</i> • Appauvrissement qualitatif de la richesse signifiante : iconicité de la campagne remplacée par celle de la ville. 		

10

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<p><i>Les feuilles mortes</i> (1946) Joseph Kosma Jacques Prévert</p>	<p><i>Autumn Leaves</i> (1947) Joseph Kosma Johnny Mercer</p> <p>(Chanson traduite vers l'américain et publiée à Paris)</p>	<p>Original : Chanson d'amour (sentimentale)</p> <p>Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)</p>
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Appauvrissement quantitatif : le couplet non chanté du début de la chanson a été éliminé, ce qui appauvrit incontestablement le caractère poétique de la chanson. • Clarification : l'original se meut dans l'indéfini (on ne sait pas qui est parti et quand ils se sont aimés : <i>mais la vie sépare ceux qui s'aiment tout doucement</i>; la traduction impose du défini (<i>Since you went away</i>) et crée aussi un nouveau réseau de signifiants sous-jacents dans la mesure où elle précise qu'ils se sont aimés pendant l'été (<i>I see your lips, The summer kisses</i>). Dans l'original, le soleil brûlant est une métaphore pour l'amour, tandis que l'anglais le ramène à son sens premier, ce qui détruit le caractère poétique de la chanson, en plus de détruire cet autre réseau de signifiants sous-jacent de l'original, celui qui établit un lien solide entre deux êtres (<i>nous vivions tous les deux ensemble [...] Tu étais ma plus douce amie</i>), alors que la traduction se meut dans l'éphémère d'un amour d'été. 		

11

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>La vie en rose</i> (1947) Louiguy Édith Piaf	<i>You're Too Dangerous, Cherie</i> (1948) Louiguy Mack David (Chanson tirée du film américain « To The Victor »)	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction du principal réseau signifiant (l'amour romantique d'une femme pour un homme). On l'a remplacé par les propos d'un homme qui a peur de la belle Française séductrice, manipulatrice et dangereusement irrésistible. Il s'agit ici de la démonisation de la femme française. 		

12

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Mes jeunes années</i> (1949) Charles Trenet & Marc Herrand Charles Trenet	<i>Dreams Never Grow Old</i> (1949) Charles Trenet & Marc Herrand Al Stillman	Original : Chanson nostalgique sur la mère patrie Traduction : Chanson nostalgique sur les rêves d'antan
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction du réseau signifiant principal (la mère patrie, le Sud de la France, la montagne). • Appauvrissement quantitatif (et qualitatif) : les couplets n'ont pas été traduits. Lourde perte du caractère poétique de la chanson. 		

13

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Mes jeunes années</i> (1949) Charles Trenet & Marc Herrand Charles Trenet	<i>Don't Misunderstand</i> (1950) Charles Trenet & Marc Herrand Carl Sigman	Original : Chanson nostalgique sur la mère patrie Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Rien à voir avec l'original. 		

14

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>La vie en rose</i> (1947) Louiguy Édith Piaf	<i>La-Vee-On-Rose</i> (1950) Louiguy Mack David	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Beaucoup plus près de l'original que la première version. • Appauvrissement quantitatif : on a laissé tomber un couplet. • Intégration d'une expression française dans la chanson, avec orthographe phonétique pour faciliter la prononciation : <i>La Vee on Rose</i>. 		

15

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Mademoiselle de Paris</i> (1948) Paul Durand Henry Contet	<i>Mademoiselle de Paree</i> (1951) Paul Durand Eric Maschwitz	Original : Chanson mi-sentimentale, mi-anecdotique Traduction : Chanson exotique
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Destruction du réseau de signifiants principal : on a éliminé le personnage de la couturière ainsi que les joies et les peines de son quotidien pour le remplacer par la description de la belle Française : <i>She has got style [...]</i> <i>Even her smile goes with her gown [...]</i> <i>She's so chic [...]</i> <i>Light of heart! / Fancy free! / She's the spirit of Spring in Paree / She breaks hearts [...]</i> <i>So you'd better look out in Paree.</i> • Intégration de mots français dans la traduction : <i>rue de la Paix, bonjour, Comme tu es belle</i> (avec l'explication : <i>that means, how sweet</i>), <i>chic, Oo la la, Ah oui, oui.</i> 		

16

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Sous les ponts de Paris</i> (1914) Vincent Scotto J. Rodor	<i>Under The Bridges Of Paris</i> (1952) Vincent Scotto Dorcas Cochran	Original : Chanson sur Paris (mi-sentimentale, mi-anecdotique) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et exotique)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> Le réseau de signifiants principal de l'original (sous les ponts de Paris, la Seine, les gueux) devient un réseau de signifiants sous-jacent puisqu'il sert de prétexte à une déclaration d'amour. Il s'ensuit un appauvrissement qualitatif de l'original, la dimension poétique associée aux lieux physiques de la Seine – et non à des sentiments amoureux – ayant été évacuée. 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Le fiacre</i> (1934) Xanroff	<i>The Clip-Clop Song</i> (1953) Xanroff Harold Rome	<p>Original : Chanson anecdotique grivoise et humoristique</p> <p>Traduction : Chanson anecdotique, exotique et humoristique (moins grivoise)</p>
<p>Tendances déformantes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Assez bien respecté dans l'ensemble. • Ajout de mots à connotation enfantine dans la traduction venant remplacer les accents musicaux exprimant ce même caractère enfantin (modulation au sens de Vinay / Darbelnet)¹⁵⁸. • Ajout de mots français dans la traduction (comme dans la chanson no 15) : le « Paris » écrit phonétiquement (<i>Paree</i>) et <i>oui, oui</i>. • Allusion au fait qu'il s'agit d'une vieille chanson française : <i>merrily it rolled along, and so we end this old French song</i>. • Pourtant, on a modifié le réseau de signifiants principal : la traduction met fin rapidement aux ébats amoureux, c'est-à-dire que le personnage féminin encourage, puis proscriit le comportement sexuel de son partenaire. Il s'ensuit un message contradictoire dans la traduction, ainsi qu'une démonisation de la femme française. Aussi, le mari est tué dans l'original (ce qui libère les amoureux adultères). Dans la version américaine, le mari ne meurt pas, ce qui amoindrit le caractère grivois de la chanson. 		

¹⁵⁸ Vinay, J.P., et Darbelnet J., 1968, p. 51.

18

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Hymne à l'amour</i> (1949) Marguerite Monnot Édith Piaf	<i>If You Love Me</i> (<i>Really Love Me</i>) (1953) Marguerite Monnot Geoffrey Parsons	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Très bien respecté dans l'ensemble. 		

19

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Frou-Frou</i> (1900) Henri Chateau Montréal & Blondeau	<i>Frou-Frou</i> (1954) Henri Chateau Carl Sigman	Original : Chanson humoristique Traduction : Chanson d'amour
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Rien à voir avec l'original 		

20

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Je ne sais pas</i> (1953) Louis Gasté	<i>To You, My Love</i> (1955) Louis Gasté Jack Lawrence	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Une chanson d'amour remplacée par une autre chanson d'amour (pas les mêmes signifiants, pas la même iconicité). • Ajout d'un réseau signifiant sous-jacent : la piété (<i>I dedicate my prayers to you [...] So take my song and take the prayers I give [...]</i>) 		

21

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>C'est si bon</i> (1950) Henri Betti André Hornez	<i>C'est Si Bon</i> <i>pronounced « Say</i> <i>See Bone »</i> (<i>It's So Good</i>) (1958) Henri Betti Jerry Seelen	Original : Chanson d'amour (sentimentale) Traduction : Chanson d'amour (sentimentale et exotique)
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> • Les propos de la traduction (l'expression française « c'est si bon » citée telle quelle et expliquée, autant phonétiquement qu'au niveau du sens) ajoutent un élément d'exotisme dans la chanson : « <i>C'est si bon</i> » / <i>Lovers say that in France / When they thrill to romance / It means that it's so good [...] So I say it to you / Like the French people do.</i> 		

Titre américain (année) Compositeur Parolier	Titre français (année) Compositeur Parolier / traducteur	Type de chanson
<i>Milord</i> (1959) Marguerite Monnot G. Moustaki	<i>A Little Touch Of France</i> (1959) Marguerite Monnot Jimmy Kennedy	Original : Chanson réaliste et poétique Traduction : Chanson exotique
Tendances déformantes		
<ul style="list-style-type: none"> Rien à voir avec l'original. La traduction fait l'apologie de la France et associe ce pays à des sentiments amoureux exaltés et à un état de bonheur paradisiaque où la femme embrasse à la <i>Brigitte Bardot</i>. 		

Voici les éléments significatifs qui se dégagent de l'analyse formelle des chansons françaises traduites vers l'américain :

- 1) 10 % des chansons traduites sont des adaptations aux préoccupations américaines de l'époque;
- 2) 10 % des chansons traduites ont été rédigées en respectant ou en ajoutant un caractère anti-féministe à l'original;
- 3) 10 % des chansons traduites éliminent ou atténuent le caractère grivois des originaux, les ramenant plus près de ce qu'est la chanson américaine;
- 4) 10 % des chansons traduites ajoutent une dimension religieuse à l'original, un autre trait américain (l'influence du Gospel au sein de la chanson populaire à succès en Amérique);
- 5) 15 % des chansons traduites n'ont rien à voir avec l'original;
- 6) 15 % des chansons traduites éliminent volontairement le caractère bien français de l'original;
- 7) 30 % des chansons traduites optent pour une francisation de la version américaine (ce qui inclut l'apparition de termes mais aussi de lieux français dans la traduction);
- 8) 30 % des chansons traduites éliminent le caractère poétique de l'original;
- 9) 35 % des chansons traduites après la Deuxième Guerre mondiale (de 1946 à 1960) associent la France et / ou la femme française à des sentiments amoureux exaltants (même lorsque l'original ne fait pas cette association).

Cette stéréotypie est positive dans presque tous les cas (les sentiments amoureux n'engendrant que le bonheur paradisiaque, la femme ne se refusant plus à l'homme), bien qu'on ait pu relever certains cas de stéréotypie négative, où la femme française est la vilaine séductrice dangereuse à laquelle on ne peut cependant résister.

En analysant cinq décennies de chansons traduites, nous retrouvons donc une plus grande panoplie de tendances et de façons de traduire, souvent contradictoires. Nous avons tenté d'interpréter cet état de fait à la fin du chapitre suivant.

CHAPITRE 7

De la fonction psychologique de la chanson populaire à succès au rôle du psychisme en traduction

7.1 La chanson traduite comme vecteur de l'état affectif du traducteur face à l'altérité

Nous avons voulu nous interroger sur la fonction psychologique de la chanson, puisqu'il nous semble évident à ce stade-ci de notre recherche que cette forme de poésie orale est régie par l'affectivité, et que, dans un deuxième temps, les traducteurs ayant à traduire ce type de textes ont tendance à prendre des libertés qu'ils ne se seraient pas permises s'ils avaient eu à traduire des textes littéraires. René Malamud¹⁵⁹ fit l'étude de la fonction psychologique de la chanson à succès en Allemagne. Les résultats de sa recherche s'appuient sur différentes études dans le domaine de la psychologie et de la philosophie, notamment sur les recherches de la psychologue allemande Herma Wolde, qui étudia l'effet de la chanson populaire à succès sur l'état psychologique de nombreux sujets et sur leur tendance à rêver à l'état d'éveil. Elle constata que 80 % de l'imagerie des rêves éveillés sont liés à des chansons populaires à textes, et 20 % à de la musique sans textes. Aussi, elle constata que ce sont les chansons populaires à succès (les « Schlager ») de l'époque moderne qui incitent les sujets à la rêverie, et non les chansons folkloriques traditionnelles.¹⁶⁰ Ce qui ressort de l'étude de Malamud est que, malgré son caractère commercial, le succès d'une chanson ne dépendrait pas des méthodes de marketing cherchant à atteindre les masses, mais bien de l'effet que le *texte chanté* provoquerait chez l'auditeur, plus précisément

¹⁵⁹ Malamud, 1964.

¹⁶⁰ Wolde, citée par Malamud, 1964, p. 20.

du besoin psychologique que ce texte viendrait combler. De plus, l'identification du sujet serait d'autant plus grande lorsque le parolier s'est servi de ses propres motivations psychologiques, de sa propre expérience de vie pour écrire son texte. (L'auteur a établi cette corrélation en utilisant dans son corpus des textes de chansons inspirés par l'expérience personnelle des paroliers ainsi qu'un groupe-témoin de textes n'ayant pas été inspirés par le vécu personnel des auteurs.) Les résultats de ses recherches tendent à confirmer qu'il existerait un lien entre l'état affectif du parolier écrivant à partir d'une expérience personnelle à haute teneur émotionnelle et la capacité du texte chanté à rejoindre l'auditeur émotionnellement, à combler un besoin d'ordre affectif. Wolde et Malamud font référence à la notion de « fonction compensatoire », déjà élaborée par C.G. Jung pour le rêve : la chanson serait, tout comme le rêve, la soupape qui permettrait aux désirs inconscients de s'exprimer.

L'analyse des textes de chansons d'une période donnée nous permettrait donc, selon Malamud, d'avoir accès à l'inconscient collectif d'une génération. Il s'attarde aussi longuement sur la critique virulente qui en vient à rejeter la chanson populaire à succès en la qualifiant de sentimentale et de kitsch, et de sa tendance à créer la fuite dans le monde des illusions.

Il affirme que la notion de « kitsch » déborde le domaine de l'esthétique pure et prend en fait racines dans la psyché de l'individu. Il cite notamment les recherches de Ludwig Giesz et de Walther Zifreund, et affirme que l'appellation de « kitsch » est fonction d'un jugement individuel qui dépend des motivations

psychologiques de l'individu, et qu'il est impossible de différencier des critères objectifs définissant cette appellation. Cependant, tout être humain possède en lui cette tendance latente à interpréter certains faits comme étant de l'ordre du kitsch et que cette tendance est liée à la peur de vivre un état de régression nous menant aux stades primaires de notre évolution.

La recherche de Malamud a essentiellement porté sur les textes des chansons à succès du XX^e siècle (surtout allemandes, mais aussi américaines en traduction allemande, ce qu'il ne mentionne pas) et a identifié ce que ces textes étaient en mesure de révéler sur la nature des principaux besoins psychologiques des auditeurs. Il explique que l'imagerie dominante tourne principalement autour de la nostalgie des pays du Sud, de l'île et de la mère patrie, formant une relation psychologique dialectique qui fait référence au « Sud en nous », à la « puissance cachée, la santé mentale du Sud des tréfonds de notre âme » (« der südlichen Gesundheit und verborgenen Mächtigkeit der Seele »)¹⁶¹ c'est-à-dire la relation à la mère patrie en nous, une tendance régressive à rechercher cet état idyllique de protection et de bien-être perdu. D'où l'autre thématique principale de la chanson populaire à succès, l'amour, qui au niveau symbolique reprend ce besoin de retrouver une relation symbiotique comme celle déjà vécue avec la mère.

Il s'agit donc d'un phénomène de projection à partir duquel l'être humain, de façon tout à fait inconsciente, est en mesure de se connecter à nouveau avec ses besoins primaires d'amour et cet état de béatitude infantile. Malamud nous fait

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

remarquer qu'il s'agit en fait d'une psychologie masculine, puisque la plupart des textes ont été composés par des hommes. Il n'y a qu'un seul passage où Malamud, en citant les recherches de Walter Hass, mentionne la traduction de chansons. Il affirme en effet que, très souvent, celle-ci ne tient pas du tout compte du texte de départ, que la musique est tout simplement transposée à un autre texte, complètement différent. Nous avons constaté que cela n'est pas du tout le cas. Il est plutôt rare en fait, comme nous l'avons vu et contrairement à l'opinion que l'on se fait généralement sur la traduction de chansons, que l'on se serve d'une mélodie une deuxième fois pour refaire une chanson faisant totalement abstraction du message de la chanson originale.

Nous avons cependant constaté le fait suivant : comme la chanson populaire est considérée comme un genre mineur, l'éthique en matière de traduction, les règles de conduite à suivre lorsqu'il s'agit de faire passer un message d'une langue à l'autre, peuvent, dans certains cas, ne plus être respectées (sauf dans les cas où le traducteur doit suivre le fil narratif d'un film, d'une pièce de théâtre, d'une comédie musicale ou d'une opérette). En effet, notre étude tend à démontrer que les traducteurs de chansons populaires à succès se laissent souvent aller à leurs purs instincts lorsqu'ils traduisent, la traduction de chansons servant de soupape à l'expression de leurs sentiments envers la culture source.

L'analyse des textes chantés faisant partie de notre corpus révèle dans un premier temps qu'il y avait deux caractéristiques propres au peuple américain qui se retrouvaient dans certaines chansons chantées aux États-Unis, et qui fascinaient

les Français au lendemain de la Première Guerre mondiale : d'une part, l'exotisme (une certaine propension à vouloir reconnaître les qualités propres aux Noirs et aux autres groupes ethniques), d'autre part, les propos attestant le fait que les femmes jouissaient d'une plus grande liberté et d'un plus grand rôle politique en Amérique.

Ces deux traits majeurs ainsi que d'autres caractéristiques essentielles des originaux se voient systématiquement gommés dans les traductions et remplacés par leur contraire. Tout cela dit avec des mots relativement simples de part et d'autre de l'Atlantique, les chansons des années vingt ne se caractérisant pas par l'éclat poétique de leurs textes ni par des propos à teneur politique.

La comparaison des textes américains avec leurs adaptations françaises nous révèle les sentiments d'opposition et de rejet qu'éprouvaient alors les Français envers les Américains. C'est ici que nous constatons le pouvoir d'évocation de la chanson populaire traduite, sa capacité à dévoiler, d'une part, l'état affectif¹⁶² du traducteur face à l'altérité, et d'autre part, le processus psychoaffectif¹⁶³ qui régit la traduction de chansons. Comme nous l'avons constaté en étudiant les adaptations françaises des chansons américaines des années vingt, celles-ci révèlent et mettent bien en évidence les tensions qui existent entre deux nations, et ce que ressentent, consciemment ou non, les individus d'un pays donné par rapport à un autre.

¹⁶² Affectif au sens de : « Qui concerne les états de plaisir ou de douleur (simples : affects, sensations; ou complexes : émotions, passions, sentiments). » (*Le Petit Robert*, 1996, p. 37.)

¹⁶³ « Se dit de tout processus mental faisant intervenir l'affectivité », *Le Petit Robert*, 1996, p. 1815.

Peu de chercheurs en traductologie ont étudié la part que joue la composante affective lors de l'acte traduisant. Cette recherche tend à démontrer que la chanson populaire traduite pourrait être un outil nous permettant de comprendre le rôle de cette composante lors du processus de traduction, le rapport à l'altérité étant considéré ici comme une *réaction* « non raisonnée, peu objective », ¹⁶⁴ qui entraînerait des déformations lors du passage en langue d'arrivée et qui serait directement liée à la spécificité d'un contexte sociopolitique donné inscrit dans l'histoire des relations entre deux pays.

Étudier la chanson traduite nous permettrait donc de mettre en lumière certaines émotions ressenties face à l'Étranger à un moment historique donné, en révélant les tensions régissant les rapports interculturels et les perceptions, bonnes et mauvaises, qu'un peuple se fait d'une autre nation. Ces tensions seraient en effet, à notre avis, déterminantes dans l'élaboration de sentiments précis chez le traducteur. L'état affectif de celui-ci serait en corrélation avec ce qui est ressenti par les individus d'une collectivité, à un moment historique précis. La présence des Américains en France pendant et après la Première Guerre mondiale, et la façon dont cette cohabitation a été vécue par les Français pendant cette période, a non seulement engendré un grand nombre de traductions de chansons populaires, mais a aussi révélé un certain *rapport* face à l'altérité. Nous rejoignons ici la pensée de Meschonnic, elle-même dérivée de celle de Benjamin, pour qui « la tâche du traducteur est de produire un passage qui reste passage. Non, comme le

¹⁶⁴ Définition d'une *réaction affective*, *Le Petit Robert*, 1996, p. 37.

veut l'idée courante, une arrivée, mais un rapport demeuré rapport. »¹⁶⁵ Ne pourrait-on pas ajouter, pour la chanson traduite, un rapport d'ordre *affectif*? Parce que la chanson, de par sa nature même, peu effectivement servir de support à l'expression d'émotions chez le traducteur.

Nous avons déjà mentionné combien les Français se sentaient mal représentés par les Américains sur les scènes de music-halls, combien ils avaient besoin de se recréer une identité face à une culture qui, soudainement, imposait ses idées et ses valeurs. Meschonnic nous a bien transmis l'idée que l'identité n'advient que par l'altérité, et que la traduction fait apparaître cet état de fait.

Cependant, certaines différences fondamentales existent entre ce qu'entend Meschonnic par de bonnes traductions et les versions de chansons étudiées jusqu'à présent : si la traduction de ces textes chantés s'avère bien être un *rapport*, un lien avec l'histoire au sens de Benjamin, il convient de mentionner que ce rapport à l'altérité, dans le cas qui nous préoccupe, en est un de pure opposition, alors que normalement, traditionnellement, les traducteurs ont toujours essayé, d'une façon ou d'une autre, de respecter le *sens* du texte. Ce qu'on entend par *respect du sens*, par *fidélité*, diffère d'un siècle à l'autre et d'une façon de traduire à l'autre, mais, normalement, les traducteurs n'en viennent pas à faire dire exactement le *contraire* aux textes traduits. Avec la chanson populaire cependant, considérée comme un genre mineur, les traducteurs ne se sont pas gênés pour balayer du revers de la main toute éthique professionnelle. Le public français voulait des chansons américaines en

¹⁶⁵ Nouss, 1997 (1), p. 79 (souligné dans le texte).

traduction, les paroliers-traducteurs ne se sont pas embarrassés de la notion de fidélité au *sens*, et encore moins au *discours*. Et le respect du rythme et de l'oralité, ces deux composantes essentielles si chères à Meschonnic et qui lui font dire que la traduction de chansons ne peut qu'être réussie puisque le traducteur est contraint de respecter la primauté du rythme de la musique, n'arrivent pas à elles seules à faire de ces versions traduites de *bonnes traductions*, et cela même si ces versions sont vues et comprises à la lumière de ce *rapport* à l'altérité, comme le veut Meschonnic, et non comme la transmission d'un message, de la communicabilité du sempiternel *sens*.

Faisons tout de même l'exercice d'essayer de ne pas juger ces traductions comme étant bonnes ou mauvaises, mais plutôt de les considérer comme vecteur de l'histoire, encore au sens de Benjamin :

*Car c'est à partir de l'histoire, non point de la nature [...] que la sphère de la vie reçoit finalement sa pleine et entière détermination. De là tient son origine la tâche qui incombe au philosophe : comprendre toute vie naturelle en regard de celle plus vaste balisée par l'histoire.*¹⁶⁶

Mais puisque nous avons affaire à la chanson populaire, à l'expression d'un état affectif, c'est ici que le bât blesse : il ne s'agit plus pour la traduction de « suivre son propre cours selon la loi de fidélité ». L'intention du traducteur de chansons populaires, contrairement aux propos de Benjamin sur les traductions en langue d'arrivée, reste du domaine de l'intuition primaire et naïve, alors que normalement, selon lui, elle se distingue de l'intention de l'écrivain (ici du parolier de la chanson originale) justement par sa finalité, son but dérivé, idéal :

¹⁶⁶ Benjamin, traduit par Nouss et Lamy, Nouss, 1997 (1), p. 16.

« elle (la traduction) y sollicite l'original aux seuls endroits où il lui est donné de faire résonner dans sa propre langue l'écho d'une œuvre conçue dans une langue étrangère. [...] l'intention de l'écrivain est naïve, primaire, intuitive, celle du traducteur dérivée, finale (ayant une fin, un but), idéelle. »¹⁶⁷

L'étude des traductions de chansons est donc un cas bien particulier en traductologie, puisqu'elle nous permet de mettre en lumière la force de l'émotion face à l'altérité, et cela dans toute son historicité. La chanson n'est pas, comme la littérature « la réalisation maximale du discours ». ¹⁶⁸ (C'est nous qui soulignons.) Comme nous l'avons expliqué au chapitre 2, la chanson est un mode d'expression spontanée et minimaliste (au sens où elle est engendrée par un processus faisant appel à l'inconscient plutôt qu'à des constructions intellectuelles élaborées) et elle représenterait donc plutôt, dans les cas les plus réussis, la réalisation maximale de l'émotion.

En ce qui concerne les chansons américaines traduites en France pendant les années vingt, il ne s'agit pas de l'état affectif d'un seul traducteur, mais ce sont bien tous les traducteurs de l'époque qui ont choisi de contredire le discours des textes originaux, soit quinze traducteurs au total. Et quand le climat sociopolitique régissant les rapports entre les États-Unis et l'Allemagne a commencé à se détériorer en 1929, les traducteurs allemands aussi en sont venus à contredire le discours des textes originaux. Lorsqu'autant de traducteurs optent pour une même façon de traduire à un moment historique donné, on peut

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁸ Meschonnic, 1999, p. 75.

supposer que cela reflète un sentiment bien présent dans la collectivité. C'est ce que nous avons pu constater en étudiant le contexte sociopolitique et culturel de l'époque. Il serait intéressant de se poser la question suivante : est-ce que l'état affectif du sujet traduisant face à la culture source (état qui lui-même prendrait naissance dans un contexte sociopolitique précis) jouerait un rôle prépondérant dans tout processus de traduction, pour tout traducteur et pour tout type de traductions ? Non seulement pour la traduction de la chanson populaire, qui s'avère être ici un catalyseur d'émotions, donc une loupe grossissante sur l'état affectif, mais aussi pour tout texte traduit, puisque c'est un sujet qui traduit.

Meschonnic a bien souligné l'importance du *sujet* traduisant. De sa subjectivité. Il a même comparé un texte et sa traduction à deux subjectivations. La traduction à une « écoute du continu ». C'est pourquoi il rejette toute traduction qui ne cherche qu'à faire correspondre le *sens* pour le *sens*, puisque pour lui, le sens des mots est dans le rythme, dans le *discours*. Le traducteur doit donc essayer de reproduire un discours. Un discours qui est une pensée et une historicité. Et cette historicité est précisément inscrite dans le sujet traduisant :

*L'historicité d'une traduction, comme d'une œuvre dite originale, est fonction [...] de l'inscription en elle d'un sujet. [...] Sujet défini non comme énonciateur [...] mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours.*¹⁶⁹

C'est pour cela que, pour Meschonnic, « continuer un texte », traduire donc, passe par l'inscription du traducteur dans le texte, comme sujet, avec sa propre subjectivité et à un moment donné de l'histoire. Pour qu'il y ait recréation de

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 25-26.

l'œuvre dans l'autre langue, il ne faut donc pas selon lui, comme c'est traditionnellement le cas, que le traducteur s'efface. Au contraire.

Cependant, un grand nombre de chansons traduites étudiées (les chansons américaines traduites en France dans les années vingt par exemple) ne correspondraient pour lui qu'à ce qu'il a appelé « les formes de tératologie en traduction »¹⁷⁰ : suppressions, omissions, ajouts, non-concordance, anti-concordance, puisqu'on a fait dire exactement le contraire aux messages des textes originaux. Bien qu'il s'agisse ici d'un *rapport* entre textes sources et textes d'arrivée, bien qu'il s'agisse d'un phénomène de *recréation* par un sujet à un moment donné de l'histoire, ce rapport se voit entièrement motivé (et manipulé) par l'affectivité.

Ce processus psychoaffectif nous intéresse au plus au point, puisque, à notre avis, il contribue à engendrer des traductions qui faussent les données émanant de la culture source, et cette façon – tout émotionnelle – de fausser les données, n'a pas vraiment été étudiée jusqu'à présent dans le domaine de la traductologie.

Du côté de la littérature, bien des spécialistes ont étudié le rôle que joue l'inconscient dans la création littéraire, et la pensée de Freud a souvent servi de grille d'analyse. Les écrits de Lucien Goldmann (entre autres) pourraient s'avérer utiles à notre réflexion. Selon lui, il est déplorable que Freud n'ait pas étudié les changements de nature du sujet. Ces changements étant suscités *intrasubjectivement* à l'intérieur d'une société donnée, cela fait en sorte que

¹⁷⁰ *Ibid.*, p 27.

certaines consciences individuelles étant à la base de la création culturelle sont effectivement conditionnés par les phénomènes d'ordre sociologique :

Malheureusement il [Freud] n'a pas enregistré le changement de nature du sujet, qui s'établit au passage des unes aux autres, et c'est pourquoi il les a toujours rapportées à un sujet individuel. [...] La véritable opposition n'est pas, comme le pensait Freud, entre les pulsions du Ça, sujet individuel à prédominance inconsciente et biologique et les pulsions du Moi, sujet individuel lui aussi mais à prédominance consciente et socialisée. Elle se situe entre les pulsions du Ça et celles qui structurent la conscience d'un être qui, tout en restant biologiquement un individu, ne représente plus, en tant qu'être conscient et socialisé, qu'un élément partiel d'un sujet qui le transcende [souligné dans le texte] [...] Pour la pensée dialectique, [...] c'est l'intelligibilité par rapport au sujet collectif qui est primordiale, l'éventuelle intelligibilité par rapport au sujet individuel ayant, tant que nous ne sommes pas devant des phénomènes irrationnels comme la folie, le rêve ou même le lapsus, un caractère subordonné et secondaire.¹⁷¹

Nous sommes d'accord avec cette assertion. C'est pourquoi nous avons élaboré cette recherche sous l'angle de la sociocritique, même si nous abordons aussi les phénomènes du point de vue de leur motivation psychologique.

¹⁷¹ Goldmann, 1984, p. 108-109.

7.2 La voix, le corps, l'affectivité du traducteur

Si l'on s'entend sur le fait que la traduction sert à diffuser la culture, et si l'on présuppose que la traduction de chansons n'est pas affectée par les querelles de fidélité ou d'infidélité à l'original vu son caractère dit mineur, c'est donc l'affectivité du traducteur qui prend véritablement le dessus. Mais la question que nous nous posons est la suivante : l'état affectif du traducteur ne joue-t-il pas un rôle prépondérant dans tout type de traduction ? N'a-t-on pas sous-estimé la part du psychisme dans l'action de faire passer des œuvres culturelles d'un pays à un autre ? Ne serait-il pas juste de penser que l'état affectif du traducteur par rapport au pays source ne peut qu'influencer sa façon de traduire ?

La traduction de chansons est, à notre avis, un miroir grossissant sur ce qui se passe réellement dans le corps et le psychisme du traducteur lorsqu'il tente de faire passer un texte dans une autre langue. Cela ne peut se faire, à notre avis, sans émotions, même si celles-ci sont inconscientes.

Au fil du temps, de nombreuses querelles stériles entre bonnes et mauvaises traductions, entre fidélité et infidélité, entre ciblistes et sourciers, ont fait rage dans les milieux littéraires. Ces querelles ne sont-elles pas en partie provoquées par la composante affective régissant notre rapport avec Autrui, avec les cultures qui sont entrées en contact avec nous qui avons décidé de les traduire ? C'est ce que cette étude sur la traduction de chansons nous a fait comprendre.

Nous pensons que le rôle de l'inconscient s'avère être prépondérant lors du processus d'*encodage-décodage*.¹⁷² Ce schéma de l'émetteur-récepteur dont nous parle Steiner, ce processus sémiologique ou sémantique qui comporte « à *mi-chemin* une opération de déchiffrage et d'interprétation »,¹⁷³ est également régi selon nous par des motivations inconscientes.

Steiner a bien parlé du rôle de l'inconscient, mais seulement pour nous faire part de l'aspect unique et individuel de toute manifestation linguistique, ce que les linguistes appellent « idiolectes » :

*Chacun de nous s'approvisionne, délibérément ou par habitude, à deux sources linguistiques : la langue courante qui correspond au niveau de culture personnel, et un fonds privé. Ce dernier se rattache de façon inextricable au subconscient, aux souvenirs dans la mesure où ils sont susceptibles de verbalisation, et à l'ensemble singulier et irréductible que compose la personnalité psychologique et somatique. [...] toute manifestation linguistique comporte des aspects uniques et individuels.*¹⁷⁴

Même avant l'arrivée de la psychanalyse, Wilhelm von Humboldt avait élaboré en 1822, dans son livre *Über das Entstehen der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung*, une théorie qui mettait en corrélation « l'idéologie d'une langue et l'histoire et la culture de ceux qui la pratiquent ». ¹⁷⁵

Notre vision du monde (« Weltanschauung ») émanerait, a priori, de notre langue maternelle :

La langue est un processus génératif absolu. Elle ne transmet pas un contenu préexistant ou indépendant comme un câble relaie des messages télégraphiques. Le contenu s'élabore dans la dynamique de l'énoncé et

¹⁷² Steiner, 1978, p. 56.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 86.

*grâce à elle. [...] C'est là que réside la cause première du foisonnement des formes linguistiques. Chacune d'entre elles est une percée dans le potentiel global de l'univers.*¹⁷⁶

Langue, inconscient, vision du monde. Toute manifestation linguistique, y compris la traduction, comprendrait donc trois aspects : la composante objective propre à la langue, à laquelle se grefferait une composante subjective, individuelle, elle-même en relation dialectique avec la composante sociale, dans une communauté donnée. C'est ici que l'ethno-linguistique de Sapir et Whorf entre en scène. Critiquée par Steiner, qui ne voit dans ses fondements que ce sempiternel dualisme du corps et de l'esprit, cette ethno-linguistique sous-tend que « l'organisation de l'espace et la matrice spatio-temporelle où s'inscrit notre vie se révèlent à travers les éléments grammaticaux et grâce à eux. »¹⁷⁷

Steiner ajoute que ce modèle ne recrée pas le dynamisme du processus linguistique, élaboré notamment par Wittgenstein, qui a postulé que « le sens d'un mot est son usage (c'est nous qui soulignons) dans la langue. »¹⁷⁸

Cependant, tout le monde s'accorde à dire qu'il y a bel et bien des processus inconscients à la base de ce dynamisme.

Mais qu'arrive-t-il lorsqu'un individu apprend une deuxième, une troisième ou une quatrième langue ? Il peut s'apercevoir que cette nouvelle langue lui ouvre des portes jusqu'alors insoupçonnées. Cette nouvelle langue lui fait voir le monde différemment, lui fait voir la réalité sous un autre jour (« le contenu

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

s'élabore dans la dynamique de l'énoncé et grâce à elle »). Et il peut avoir envie de faire connaître cette langue, en traduisant ses réalisations textuelles, afin de tenter de recréer cette nouvelle vision du monde dans sa propre langue.

De là l'enthousiasme inhérent à toute traduction ayant été accomplie à ce stade-ci du rapport avec l'Autre. « L'élan de confiance » donc, première étape du parcours herméneutique de toute traduction, selon Steiner. Mais que dire des traductions qui ont été effectuées après ce premier élan d'enthousiasme ?

Bien sûr, nous sommes d'accord avec Steiner lorsqu'il affirme qu'*il n'y a pas de vérité à capturer une fois pour toutes*,¹⁷⁹ et que les propriétés poétiques d'un texte ainsi que ces aspects tirés du champ privé de l'écrivain ne peuvent faire en sorte que la traduction soit une science exacte. Mais pourquoi ne pas considérer aussi la mouvance de l'affectivité chez le traducteur, cette composante importante de la psyché du sujet traduisant dans son rapport fluctuant face à l'Autre ?

Avec Wittgenstein, nous avons franchi une étape importante en ce qui concerne les liens existant entre le psychisme et la langue. C'est sans doute parce que, comme nous le rappelle Robinson¹⁸⁰, Wittgenstein a été fortement influencé par l'œuvre d'un psychologue, William James. Pour James, la signification d'un mot n'a rien de transcendantal, au sens phénoménologique qu'il donne à ce mot (les mots ne seraient pas dégagés de toutes les données de l'expérience). Robinson

¹⁷⁹ Steiner, 1978, p. 134.

¹⁸⁰ Robinson, 1991, p. 6-7.

nous rappelle que pour saint Augustin et pour toute une kyrielle de linguistes après lui, il y a la lettre morte et l'esprit du sens. Ainsi, pour Saussure, le sens était aussi transcendantal que pour saint Augustin. C'est donc de ce courant que naît le structuralisme qui n'est en fait qu'une modernisation de la pensée de saint Augustin, toujours selon Robinson.

Robinson, tout comme Wittgenstein, a été fortement influencé par les principes de James, qui affirmait que « la signification d'un mot n'a rien de transcendantal, mais c'est le sentiment que l'on a quand on prononce, entend, lit et écrit ce mot ».

Robinson pense donc que nous sentons les mots, que nous les voyons, les goûtons, etc. Et parce que notre culture ne nous encourage pas à percevoir le langage en terme de sensations, ces réponses somatiques aux mots restent dans le domaine de l'inconscient.

Robinson, tout comme Melby¹⁸¹ par ailleurs, insiste sur le fait que le courant linguistique, en voulant considérer le sens comme transcendantal, a déshumanisé le langage, et qu'on a en fait coupé le langage de son usage. Robinson nous rappelle que Wittgenstein a aussi critiqué James : il avait en effet pensé que le psychologue n'avait pas été assez loin. Le sentiment que nous avons est-il toujours le même lorsque nous entendons, lisons, disons, écrivons un mot ? À cela Wittgenstein répond : *Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache*. (« La signification d'un mot est son usage dans la langue. »)

¹⁸¹ Melby, 1995.

Il s'agit donc d'une réponse unique dans une situation spécifique. Le sens des mots dépend donc de leur contexte. Les mots n'ont pas de signification objective, on ne peut les isoler abstraitement. Pour Robinson, là où le bât blesse, c'est que ces deux théoriciens n'ont pas élaboré une théorie du langage qui prendrait en considération que oui, le sens est toujours collectif, mais qu'il ne l'est pas parfaitement. Ce qui explique la compréhension et l'incompréhension entre individus. Il nous propose donc une synthèse de ces deux théories, la « Feeling Theory » de James et la « Use Theory » de Wittgenstein.

Dans la théorie de Robinson, le sens et son interprétation sont motivés et guidés par des émotions, par des sentiments, par une réponse somatique, mais cette réponse dépend de deux choses : a) le contexte d'une communauté donnée, et b) les variables au niveau personnel (l'influence des expériences personnelles).

Il s'agit donc de considérer l'être humain comme un individu unique, mais de reconnaître qu'il a aussi passé à travers un certain moule idéologique, celui de sa communauté à une époque donnée (ce qui rejoint la pensée de Bakhtine, pour qui le langage est saturé par l'idéologie dominante). Robinson distingue donc les expériences personnelles qui nous ont influencés et qui influencent notre perception des mots, mais aussi l'idéologie sociale de la société dans laquelle on vit.

Ce qui devient très intéressant pour nous, dans le cadre actuel de cette recherche, c'est que Robinson part de sa propre expérience de traducteur. De plus, ce qu'il avance en matière de traduction a une importance capitale. Il affirme en effet que

pour être un bon traducteur, il faut pouvoir s'identifier, se projeter dans le corps de l'auteur, du locuteur natif. Si l'on ne peut sentir le corps de l'auteur, on ne peut que difficilement générer quelque chose de tangible physiquement, on ne peut donc pas écrire un texte qui est en vie, émotivement. Et alors le texte cible que l'on crée se lira comme de la prose générée par ordinateur : il sera sans vie, sans sentiments. Selon Robinson, l'équivalence textuelle est toujours somatique, a priori. Les deux façons de phraser doivent donc se sentir de la même façon (*se sentir avec le corps*.) C'est exactement ce que nous avons pensé à propos de la traduction théâtrale. En traduisant une pièce, il faut lire le texte à voix haute et essayer de retrouver la même émotion dans la langue cible, sinon cela ne passe pas.)

Robinson met l'accent sur la charge émotive des mots, sur leur capacité à susciter des émotions très puissantes. Et tout cela remonte à l'enfance, il l'explique d'ailleurs très bien :

*We develop consciousness, intelligence, and analytical thought in large part as an ideosomatic protection against just this emotional regression, just this vulnerability to the emotional charge of words used in early childhood. [...] We do not want to find ourselves as much at the mercy of other people as we were at the mercy of our parents. But even the best protection we can devise is flimsy before the emotional power of words.*¹⁸²

Robinson fait également le reproche suivant à Steiner : celui-ci oublie que l'instabilité du sens est en fait somatique et que ses propres réactions aux traductions sont également somatiques...

¹⁸² Robinson, 1991, p. 13.

Or, pour Robinson, le bon traducteur n'aura pas peur de ressentir une certaine confusion, il ne va pas réagir de façon défensive en intellectualisant, mais va plutôt assumer pleinement les contradictions qu'il ressent, somatiquement, dans son corps, lorsqu'il traduit, en ayant la conviction que : « if it all comes from the guts, it is all of a piece ».¹⁸³

Les conséquences d'un tel discours sont déterminantes pour la théorie de la traduction : premièrement, pour Robinson, il ne peut y avoir de correspondance idéale entre un texte et sa traduction, il n'y a pas d'équivalence objective; deuxièmement, les seuls obstacles à la réussite d'une traduction sont des fictions imposées par des peurs imaginaires et idéo-somatiques (en partie imposées par l'idéologie dominante) ressenties par des personnes qui ne peuvent accepter l'instabilité qu'elles ressentent en elles lorsqu'elles traduisent.

La tâche du traducteur est donc de « générer des nuages médiateurs de possibilités » (« mediatory clouds of possibility ») et ce qu'il entend par là sous-entend que lesdits « nuages » contiennent les possibilités expressives et interprétatives de deux communautés qui se mélangent et ne font qu'un. D'où le titre de son livre, *The Translator's Turn*, qui assume la pleine libération du traducteur en le libérant de cette sempiternelle vision instrumentale. Il fait donc de la traduction une activité personnalisée, au sein de laquelle le traducteur n'a pas peur de jouer un rôle actif. Une traduction s'avère réussie si le traducteur sente qu'il a bien fait passer le texte. Il s'agit ici de propriétés subjectives, et non de certaines propriétés ontologiques du texte lui-même.

¹⁸³ Robinson, 1991, p. 22.

Naturellement, il existe selon Robinson différentes « façons » de traduire et il dresse une typologie à l'aide différentes « tropes », dont la traduction « ironique », par exemple. Il qualifie même les traductions de Derrida de « perverse translation » : *the most persuasive perverse ethics of translation has been offered by Derrida* ». Pour Robinson, il s'agit d'une vision trop pessimiste, puisqu'il est convaincu que la traduction est possible. La déconstruction, tout comme le mouvement dada par exemple, ne sont pour lui qu'un premier pas. Il ne faut pas s'arrêter là et s'imaginer que le monde n'a pas de sens. C'est bien de déstabiliser le lecteur, de le faire sortir du cadre rigide de ses conceptions du monde, de le faire douter de ses présuppositions idéo-somatiques, dit-il, mais il ne faut pas en rester là. La traduction comme thérapie donc, pour se faire plaisir, en risquant l'incohérence, voire l'échec.

Nous pouvons facilement critiquer la pensée de Robinson en avançant que ses propos sont flous et même réducteurs, mais nous croyons qu'il a tout de même fait une percée intéressante en introduisant la dimension psychoaffective dans le processus qui régit notre habileté à traduire.

7.3 La stéréotypie culturelle engendrée par la traduction et les étapes psychologiques de la maîtrise de l'interculturalité chez le traducteur

Selon Lefevere¹⁸⁴, qui remplace le mot traduction par réécriture, la plupart des gens qui traduisent sont cultivés et très honnêtes. Ils travaillent ardemment et considèrent que leur façon de traduire est la seule bonne façon de faire passer un texte d'une langue à l'autre, même si, historiquement, cette façon de faire a changé au cours des siècles. Il mentionne que tout traducteur a en fait le choix : il peut s'adapter complètement au *système* de la culture cible ou s'y opposer. Il explique que la traduction affecte en profondeur l'interpénétration des systèmes littéraires (en projetant une image de l'écrivain ou de l'œuvre dans une autre littérature), et que le traducteur peut avoir une perception romantique de la littérature de la nation pour laquelle il traduit (son pays), et décider, inconsciemment, de ne pas la « contaminer » par des influences étrangères. Ou vice-versa. Lefevere met l'accent sur l'importance de la réécriture, comme moteur, comme force sous-jacente à l'évolution de la littérature.

Dans le même ordre d'idée, Venuti¹⁸⁵ affirme qu'il préfère traduire des textes étrangers qui ont un statut minoritaire dans leur culture, les textes qui sont en position marginale, ou, les textes qui, en traduction, peuvent être utiles pour introduire des formes « minoritaires » dans la langue standard, en l'occurrence l'américain. Il s'agit donc ici d'un choix politique, puisqu'il veut consciemment

¹⁸⁴ Lefevere, 1992.

¹⁸⁵ Venuti, 1998.

s'opposer à l'hégémonie de l'anglais. Pour lui, les textes étrangers qui innoveraient sur le plan stylistique incitent le traducteur à créer des sociolectes, à créer différents registres et styles dans la langue d'arrivée. Le but est donc de promouvoir l'innovation culturelle ainsi que la compréhension des différences culturelles, en faisant proliférer les variations à même l'anglais. Aussi, Venuti condamne cette tendance dominante qui consiste à déprécier les traductions et à vénérer l'étude des langues et des littératures étrangères. Il insiste sur le fait qu'on ne doit pas sous-estimer la capacité qu'a la traduction de communiquer et de donner du plaisir. Selon lui, la vénération des langues et des littératures étrangères n'est pas sincère : elle est alimentée par un besoin d'auto-préservation et n'accorde pas de valeur au texte, mais plutôt à une seule interprétation, celle de la classe dominante des spécialistes.

Le plus grand scandale en traduction, toujours selon Venuti, se situe au niveau de la formation d'identités culturelles : la traduction a en effet un immense pouvoir lorsqu'elle construit des représentations de cultures étrangères. Venuti explique que la traduction crée des stéréotypes, en plus d'occulter des valeurs, des débats et des conflits qui ne semblent pas correspondre aux valeurs de la culture cible. Tout cela contribue à établir les bases culturelles de la diplomatie ainsi que des structures hégémoniques :

Translation is often regarded with suspicion because it inevitably domesticates foreign texts, inscribing them with linguistic and cultural values that are intelligible to specific domestic constituencies. [...] By far the most consequential of these effects – and hence the greatest potential source of scandal – is the formation of cultural identities. Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures. [...] Translation patterns that come to be fairly established fix

*stereotypes for foreign cultures, excluding values, debates, and conflicts that don't appear to serve domestic agendas. [...] In the long run, translation figures in geopolitical relations by establishing the cultural grounds of diplomacy, reinforcing alliances, antagonisms, and hegemonies between nations.*¹⁸⁶

Si la traduction est bien en mesure de créer ou de renforcer certains stéréotypes culturels, nous pensons que la traduction de genres populaires, tels que la chanson, n'est pas épargnée par la problématique, bien au contraire, puisque nous avons affaire ici à un genre qui, depuis les années vingt, est de plus en plus sujet à la consommation de masse. Aux États-Unis, bien des articles ont été écrits sur le phénomène de la stéréotypie culturelle présente dans les médias, notamment en ce qui concerne la représentation des Français en Amérique.

Les écrits de Pierre Verdaguer, Jean-Philippe Mathy et Edward C. Knox notamment, témoignent d'une réelle inquiétude en ce qui a trait à la persistance d'une certaine stéréotypie négative à l'égard des Français, stéréotypie que l'on retrouve surtout dans la presse écrite et au cinéma. Pierre Verdaguer établit un lien entre le stéréotype et la représentation barthesienne du mythe :

[...] la stéréotypie irrite d'autant plus qu'elle est réductrice : elle rétrécit le monde à des images simples, faisant fi de sa complexité, évacuant ses subtilités. Au même titre que le mythe qu'étudiait Barthes en son temps, sa fonction première est de déformer [...] le rapport qui unit le concept du stéréotype au sens « est essentiellement un rapport de déformation » (Barthes)[...]»¹⁸⁷

Verdaguer explique que les stéréotypes des Français abondent dans les médias américains et que cette stéréotypie oscille en fait entre deux pôles : la stéréotypie

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁸⁷ Verdaguer, 1996, p. 240 (souligné dans le texte).

positive (les Français sont « raffinés, sensuels, séduisants, charmeurs ») et son contraire, la stéréotypie négative (ils sont aussi « snobs, impolis, arrogants, imbus de leur supériorité, beaux parleurs, hautains et sales »). Selon Verdaguer, cette image des Français correspond davantage à « un aristocrate libertin qu'à un citoyen de la République de cette fin de siècle. »¹⁸⁸ Et la futilité de l'aristocrate renvoie constamment à son contraire, le raffinement. « On se trouve ainsi en face d'une stéréotypie qui, ne cessant de renvoyer à des connotations contraires, est bivalente et, littéralement, ambivalente puisque réversible [...] ».¹⁸⁹ De plus, les recherches de Verdaguer tendent à démontrer que la stéréotypie négative est surtout présente dans les médias lorsque la tension entre les deux pays est à la hausse, il souligne donc son lien avec la conjoncture politique.

Pour le psychologue Perry R. Hinton, les stéréotypes sont des représentations sociales qui existent en dehors de nos propres expériences personnelles avec une culture donnée, et nous sommes en mesure de les assimiler inconsciemment à même notre groupe culturel. Ces représentations n'ont donc souvent aucun lien avec la réalité et sont en fait le seul moyen, pour un groupe culturel donné, d'essayer de comprendre les gens et les événements venus d'ailleurs. Hinton cite Augoustinos et Walker :

[...] stereotypes are more than just cognitive schemas. Stereotypes are social representations: they are objectified cognitive and affective structures about social groups within society which are extensively shared and which emerge and proliferate within the particular social and political milieu of a given historical moment. Stereotypes do not simply exist in individuals' heads. They are socially and discursively constructed

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 247.

*in the course of every day communication, and, once objectified, assume an independant and sometimes prescriptive reality.*¹⁹⁰

Hinton explique qu'il est parfois très difficile pour l'être humain de nos sociétés modernes et post-modernes d'être bombardé par autant d'informations. Ainsi, le recours aux stéréotypes est aussi un moyen de faire le tri automatique de toutes ces données. Il suggère qu'il existe deux modes de traitement de l'information au niveau mental. Premièrement, une attention constante qui demande du temps et beaucoup d'effort mais qui peut opérer de façon flexible, systématique et logique. Deuxièmement, un traitement automatique qui est rapide, inflexible et qui dépend de réponses toute faites. Les stéréotypes font partie de cette deuxième catégorie :

*[...] they are processed quickly and efficiently and may be activated automatically. However, people may not be viewed stereotypically if the perceiver is motivated to pay attention to individuating information that is inconsistent with the activated stereotype.*¹⁹¹

L'étude de la traduction de la chanson populaire nous a révélé toute la gamme des sentiments engendrés par les contacts avec une culture étrangère. Non seulement y retrouve-t-on diverses façons de traduire (différentes façons d'être *fidèle* aux textes et toutes les tendances déformantes imaginables pour ce genre) mais, de surcroît, nous y accédons de façon plus directe, puisque les traducteurs y ont travaillé sans hypocrisie, sans avoir besoin de cacher leurs pulsions inconscientes, puisqu'il s'agissait d'un genre *mineur* et qu'ils n'avaient pas, de prime abord, de code d'éthique à respecter.

¹⁹⁰ Augoustinos et Walker, cités par Hinton, 2000, p. 158.

¹⁹¹ Hinton, 2000, p. 79-80.

Selon nous, il s'agit bien ici de l'état affectif du traducteur mis à nu. En effet, on ne peut nier, à ce stade-ci de notre réflexion, que la traduction des œuvres de ce genre, avec tout ce que cela implique de charge émotionnelle, fait bien ressortir l'affectivité, les prises de position (conscientes ou non) du traducteur par rapport au pays source, celles qui régissent bien souvent les différentes façons de traduire.

Mais ce que nous avons constaté, c'est que ces façons de traduire, qui oscillent entre le besoin de préserver sa propre culture et le désir de promouvoir l'altérité, semblent correspondre aux étapes psychologiques du développement culturel élaborées dans le domaine de la psychologie. Le psychanalyste Pascal Baudry, notamment, s'est servi de la courbe du changement introduite par Elisabeth Kübler-Ross¹⁹² pour expliciter ce qu'il appelle les sept niveaux de maîtrise de l'interculturalité.

Nous voyons un lien évident entre ces étapes du développement culturel et les différentes façons de traduire. Nous croyons aussi qu'elles se retrouvent également dans tout type de traduction, bien qu'elles nous aient été initialement révélées par la force d'énonciation émotionnelle propre à la chanson populaire traduite.

Le psychanalyste Pascal Baudry,¹⁹³ a pratiqué la psychanalyse en France et aux États-Unis. Il a lui-même éprouvé ces vagues successives de sentiments contradictoires engendrés par ses propres rapports à l'altérité, tout comme ses

¹⁹² Kübler-Ross, 1997.

¹⁹³ Baudry, 2003.

patients américains et français, qui avaient à vivre et à travailler de l'autre côté de l'Atlantique, en territoire étranger. En France, son travail consistait à pratiquer la psychanalyse auprès d'Américains. En Amérique, il effectua le même travail auprès de Français. Pendant de longues années, il fut donc à même de constater et de mettre à jour des tendances récurrentes face au problème du contact avec l'Étranger, et c'est ainsi qu'il a pu élaborer sa théorie sur la maîtrise de l'interculturalité. Il existerait donc, selon lui, sept niveaux de maîtrise de l'interculturalité :

- 1) *ne pas s'apercevoir des différences culturelles;*
- 2) *rester cantonné dans la critique ou la louange;*
- 3) *expliquer l'autre culture depuis la sienne;*
- 4) *comprendre une culture de l'intérieur;*
- 5) *voir sa propre culture de l'extérieur;*
- 6) *communiquer interculturellement;*
- 7) *faire évoluer une culture.*

En faisant l'analyse des chansons populaires traduites et en réfléchissant sur tout ce qui avait été dit dans le domaine de la traductologie ainsi que sur notre propre pratique traduisante, nous avons pu établir un lien indubitable entre ces sept niveaux du développement interculturel et les différentes façons de traduire recensées au cours des âges.

Finalement, tout ce débat entre *fidélité* et *tendances déformantes*, ces sempiternelles critiques concernant la traduction de *la lettre* versus *le sens*

originel, ces débats qui n'en finissent plus entre *sourciers* et *ciblistes*, tous ces modèles de traduction ainsi que le long processus mental qui sous-tend notre façon de percevoir et de traduire un texte d'origine étrangère, tout cela est, selon nous, régi par l'action de ces lentes évolutions et contre-évolutions de la psyché, par ces fluctuations inconscientes émanant des étapes du développement interculturel individuel et collectif, étapes qui fluctuent, qui régressent, qui avancent et reculent en même temps, puisqu'il ne s'agit pas ici de tendances se réduisant à ce dualisme simple qui caractérise depuis toujours les fondements théoriques de la traductologie. Il s'agit d'un mouvement de va-et-vient complexe et constant, entre ce besoin d'auto-conservation et ce désir de changer sa propre culture en regard de l'autre.

Si nous suivons le processus fluctuant des sept niveaux de maîtrise de l'interculturalité et essayons de les appliquer aux différentes façons de traduire, voici ce que nous pouvons constater :

1) « *Ne pas s'apercevoir des différences culturelles.* »

L'individu n'a aucun intérêt à traduire des textes d'une langue et d'une culture données vers la sienne, que ce soit parce qu'il n'est pas en contact avec cette culture, qu'il ne voit pas de différences culturelles significatives ou qu'il ne les juge pas suffisamment intéressantes (par rapport à sa propre idéologie) pour ressentir le besoin de traduire.

Les exemples sont innombrables, non seulement dans cette recherche, mais tout au cours de l'histoire. Nous pensons notamment aux Égyptiens et aux Grecs qui « considéraient les langues autres que la leur comme *barbares* [...] Ce mépris pour les autres langues et la plupart des autres civilisations s'accompagnait d'une absence de traduction [...] »¹⁹⁴

Selon Ballard, il s'agit dans ce cas d'une sorte d'impérialisme linguistique et culturel, puisque, mis à part les textes sacrés de l'Ancien testament, on ne traduisait pas les œuvres étrangères. De nos jours, ce sont les États-Unis qui détiennent le record en matière d'impérialisme linguistique et culturel, puisque c'est dans ce pays que l'on retrouve le plus petit nombre d'œuvres étrangères en traduction.

2) a. « *Rester cantonné dans la louange.* »

L'individu découvre les qualités intrinsèques d'une culture donnée et éprouve le besoin de partager cette découverte en traduisant des textes de ladite culture vers sa langue maternelle. Cependant, comme l'individu reste cantonné dans la

¹⁹⁴ Ballard, 1992, p. 26.

louange de la culture source, il cherche à n'introduire et / ou à ne renforcer que ce qu'il considère positif, à ses yeux et par rapport à l'idéologie de son propre pays.

Dans les cas les plus extrêmes, il peut s'ensuivre l'élaboration ou le renforcement d'une stéréotypie culturelle positive, comme nous l'avons constaté dans le cas de la traduction de chansons françaises vers l'américain après la Deuxième Guerre mondiale. Dans ce cas, tout comme à la Renaissance notamment, où les humanistes traduisaient en fonction du public cible, la priorité est de plaire au public et de propager ces stéréotypes positifs.

2) *b. « Rester cantonné dans la critique. »*

Arrive un élément déclencheur qui ne correspond pas à l'image positive élaborée précédemment et qui vient faire chavirer les convictions qui s'avéraient dominantes et attribuaient au caractère étranger des qualités strictement positives. L'individu (en l'occurrence le traducteur) reste cantonné dans la critique.

S'il doit traduire des textes provenant du pays qui l'a déçu, il est possible qu'il introduise alors dans sa traduction des éléments qui seront le reflet de son rejet de la culture source. Nous l'avons constaté à plusieurs reprises lors de notre étude, d'une part pour les traductions françaises et allemandes des chansons américaines des années vingt, (en ce qui concerne les versions allemandes, nous avons bien constaté l'évolution des sentiments par rapport au pays source, une adulation qui s'est progressivement transformée en rejet), et d'autre part pour les chansons

allemandes traduites en France dans les années trente, où la provenance des textes étaient toujours dissimulée.

À chaque fois, on relève un ou des éléments déclencheurs de nature sociopolitique. Dans les cas les plus extrêmes, il peut s'ensuivre l'élaboration ou le renforcement d'une stéréotypie culturelle négative, comme nous l'avons constaté dans le cas de certaines traductions de chansons françaises vers l'américain.

3) « Expliquer l'autre culture depuis la sienne. »

Le traducteur essaie d'expliquer l'autre culture depuis la sienne. Pascal Baudry nous explique qu'il s'agit ici d'un progrès important :

[...] on essaye de comprendre l'autre culture, au lieu de l'ignorer, de la rejeter comme inférieure ou de l'aduler. Mais la limite de ce troisième niveau, c'est que l'outil interprétatif n'est pas le bon. En essayant de comprendre une autre culture à l'aune de la sienne, on tombe facilement dans le malentendu ou même dans le contresens, et ceci de façon d'autant plus pernicieuse que, sur certains segments, les cultures peuvent coïncider, ce qui paraît légitimer cette approche.¹⁹⁵

En ce qui concerne l'analyse des traductions de chansons, nous avons constaté cette tendance à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il y avait ajout au niveau structurel (poétique plus élaborée et ajout d'une introduction à l'allemande au sein des chansons américaines traduites en Allemagne, élimination du caractère poétique des originaux français lors de leur traduction vers l'américain, etc.) Dans le domaine de la traduction littéraire en général, les exemples se multiplient

¹⁹⁵ Baudry, 2003, p. 18.

à l'infini. (Pour ne nommer qu'un exemple : « les belles infidèles en France aux XVII^e et XVIII^e siècles.)

Il est important de souligner que Baudry explique que ces catégories peuvent se retrouver dans un ordre différent et qu'étant donné la nature complexe du psychisme, il y a bien des retours en arrière et des étapes qui se chevauchent ainsi que des périodes où plusieurs étapes sont franchies simultanément, ce qui explique la nature contradictoire des sentiments ressentis envers l'Étranger.

C'est pourquoi nous avons relevé un certain nombre d'éléments contradictoires lors de l'analyse des chansons françaises traduites vers l'américain, notamment l'élimination du caractère français de l'original par opposition à la francisation de l'américain, ainsi que l'adulation par opposition à la démonisation de la femme française.

5) « *Voir sa propre culture de l'extérieur.* »

Baudry explique que ce processus comporte généralement deux phases : « on est d'abord critique par rapport à sa culture d'origine; puis on intègre les deux cultures. » Il s'agit d'une étape tampon qui mène aux deux étapes suivantes.

6) « Communiquer interculturellement. »

Il s'agit ici de la « faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent. » Nous rejoignons ici Robinson, pour qui bien traduire signifie « se retrouver dans le corps de l'autre ». C'est à partir de ce niveau, quand la traduction peut être bien sentie, que nous pouvons parler d'une traduction réussie. En ce qui concerne la chanson, cette étude a révélé que, premièrement, la plupart des traductions qui respectent le message original et qui ne contiennent pas (ou très peu) de tendances déformantes font partie intégrante d'un film, d'une opérette ou d'une comédie musicale, donc que la tendance à bien réussir une traduction de chanson peut être liée au fait qu'elle constitue une composante d'un ensemble narratif que le traducteur ne peut déformer. En voici quelques exemples : *Indian Love Call* (de l'opérette *Rose Marie*) traduite en français et en allemand (voir page 74 et 122), *I Want To Be Happy* (de l'opérette *No No Nanette*) traduite en français (voir page 75), *The Desert Song* (de l'opérette *The Desert Song*) traduite en français (voir page 80), *Strike Up The Band* (de la comédie musicale du même nom) traduite en français (voir page 81), *Sonny Boy* (du film *The Singing Fool*) traduite en français et en allemand (voir page 85 et 134). Deuxièmement, nous avons constaté que lorsque les relations sociopolitiques et économiques entre deux nations sont à leur plus haut niveau d'entente et de coopération, on dénote un nombre plus restreint de tendances déformantes dans les chansons traduites. (Voir page 136, pour les chansons américaines traduites vers l'allemand entre 1924 et 1928).

7) « *Faire évoluer une culture.* »

*Le niveau ultime de maîtrise de l'interculturalité, c'est d'être capable d'agir sur une culture de façon consciente pour la changer. [...] Bien que le passage d'un niveau au suivant constitue un progrès dans le développement de la personne, il faut se rendre compte qu'il emporte une certaine perte d'innocence. Il n'y a pas de retour en arrière [à ce niveau] : une fois devenu pluriculturel, on ne retrouvera pas le paradis perdu de l'ignorance initiale...*¹⁹⁶

Nous pouvons faire le lien ici avec les écrits de Lefevre, Venuti, Nouss et Meschonnic, qui insistent sur le fait que le traducteur, idéalement, doit inscrire la culture source dans le texte cible, en engendrant des variantes linguistiques et stylistiques (et rythmiques, pour Meschonnic) dans la langue d'arrivée. Il s'agit donc du summum de l'interculturalité, de l'idéal à atteindre. À ce niveau, la stéréotypie est évidemment exclue. Aucune des chansons traduites que nous avons étudiées n'a atteint ce niveau.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

CONCLUSION

Avant d'entreprendre cette recherche, j'avais élaboré quelques hypothèses de départ qui résultaient de mon expérience pratique en tant que traductrice, professeure de langues secondes et chanteuse francophone en territoire américain.

Je pensais alors qu'il s'avérerait pertinent de faire une recherche poussée sur la traduction de chansons populaires pour les raisons suivantes : j'avais constaté que certaines chansons populaires traduites semblaient modifier certains traits caractéristiques des textes originaux et je me demandais alors si la traduction de ce genre populaire ne véhiculait pas une certaine stéréotypie qui ne correspondait ni aux textes ni à la culture source. De plus, je me demandais si les différentes façons de traduire la chanson (et tout autre type de texte) ne dépendaient pas des relations sociopolitiques en vigueur au moment de l'acte de traduire.

Cette étude a d'abord révélé et mis à nu la force de l'affectivité du traducteur ainsi que la charge émotionnelle présente lors de l'acte de traduire la chanson populaire. En effet, en commençant notre étude avec les chansons américaines traduites en France dans les années vingt, et en constatant que les traducteurs avaient systématiquement fait dire le contraire aux messages des textes originaux, nous avons dès lors été en mesure d'appréhender la traduction de ce genre populaire dans toute sa dimension psychologique, ce qui nous a obligée à considérer certaines recherches effectuées dans ce domaine.

Puis, en faisant l'analyse des chansons américaines traduites en Allemagne à la même époque, toujours à la lumière des relations sociopolitiques et culturelles prévalant entre ces deux pays pendant cette période historique donnée, nous avons relevé certaines tendances déformantes qui reflètent à nouveau une façon de percevoir émotivement l'Étranger, et cela, à même les traductions.

L'analyse des chansons américaines des années vingt, traduites en France ainsi qu'en Allemagne, a non seulement bien fait ressortir la charge affective présente lors du transfert de sens d'une langue à l'autre, mais a aussi révélé que celle-ci est effectivement liée au climat sociopolitique et culturel prévalant entre deux nations à un moment donné de l'histoire : le traducteur traduisant une chanson populaire peut effectivement se laisser aller à exprimer ce qu'il ressent pour la culture source, à même sa traduction, sans pour cela devoir cacher ses émotions en tentant de respecter un code d'éthique quelconque, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit de traductions littéraires. Ce qui en résulte est la divulgation frappante de l'état affectif du traducteur envers l'Autre.

En faisant l'analyse cumulative de toutes les traductions d'une période donnée pour ce genre populaire, nous avons donc obtenu le reflet de l'état affectif interculturel et collectif prédominant à un moment donné de l'histoire des relations entre deux pays. Cela fut aussi le cas pour les chansons populaires allemandes traduites en France pendant les années vingt et trente : le fait qu'on tentait alors de gommer tout aspect révélant l'origine ethnique des chansons

correspond bien au mépris manifestement éprouvé par les Français envers l'Allemagne au lendemain de la Première Guerre mondiale.

Finalement, la dernière partie de notre recherche, ayant trait à l'analyse des chansons françaises traduites aux États-Unis pendant une période historique plus étendue (la première moitié du XX^e siècle), a révélé la nature fluctuante des émotions ressenties par les traducteurs envers la culture source : les résultats, en apparence contradictoires, mettent en lumière plusieurs façons de traduire, qui semblent correspondre aux étapes du développement culturel élaborées par le psychanalyste Pascal Baudry.

Il serait intéressant de continuer nos recherches afin de pouvoir confirmer la véracité de ce dernier constat, non seulement pour la traduction de la chanson populaire, mais pour tout autre type de traduction.

Nous pensons effectivement que la part du psychologique en traductologie n'a pas été assez étudiée et que les différentes façons de traduire recensées au cours de l'histoire, de l'Antiquité à nos jours, sont en fait liées au développement de l'interculturalité du traducteur, c'est-à-dire à l'état affectif du sujet traduisant engendré par son rapport à une culture donnée à un moment spécifique de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W., 2003, *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris, Allia.
- Adorno, Theodor W., 1984, *Modèles critiques*, Paris, Payot.
- Albert, Pierre, 1977, *La France, les États-Unis et leurs presses*, Paris, Éditions du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
- Apter, Ronnie, 1985, « A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English », *Meta*, Volume 30, Numéro 4.
- Apter, Ronnie, 1999, *A Bilingual Edition of the Love Songs of Bernart de Ventadorn in Occitan and English. Sugar and Salt.*, Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Baker, Joséphine, 1927, *Mémoires*, Paris, Éditions Kra.
- Bakhtin, Mikhail, 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- Ballard, Michel, 1992, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Barthes, Roland, 1995, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil.
- Bassnett-McGuire, Susan, 1985, « Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », Hermans, T. (dir.), *The Manipulation of Literature*, Londres, Croom-Helm, pp. 87-102.

- Bausinger, Hermann, 1973, « Schlager und Volkslied », *Handbuch des Volksliedes, Band 1: Die Gattungen des Volksliedes*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Bell, R.T., 1991, *Translation and Translating: Theory and Practice*, London and New York, Longman.
- Benjamin, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, dans : *Gesammelten Schriften* (Hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser), IV/1, 7-21, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- Berman, A., 1994, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Berstein, Serge, 2000, *100 ans d'histoire de France en chansons*, Paris, Éditions du Chêne.
- Bertrand, C.-J. et F. Bordat, 1989, *Les médias américains en France, Influence et pénétration*, Paris, Éditions Belin.
- Blain, F., 1987, « La machine industrie et culture. Trouver la note juste », *Chansons d'aujourd'hui*, vol. 10, n° 1.
- Blood, Brian, 2004, *Music Theory Online: Words & Music*, Lesson 32, Internet.
- Bougnoux, Daniel, 1999, « On ne connaît pas la chanson », *La chanson, version française, Esprit*, Paris, n° 254.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

- Braun, D. Duane, 1969, *Toward a Theory of Popular Culture: The Sociology and History of American Music and Dance*, Ann Arbor Publishers.
- Bresgen, Cesar, 1981, *Europäische Liebeslieder aus acht Jahrhunderten*, München, Fischer.
- Brunschwig, Chantal, 1972, *100 ans de chanson française*, Paris, Seuil.
- Châtelet, F., 1979, *Questions Objections*, Paris, Denoël / Gonthier.
- Chevalier, Maurice, 1950, *Ma route et mes chansons*, Paris, Julliard.
- Coll., 1982, *Psychanalyse et traduction*, Meta, vol. 27, n° 1.
- Coll., 1990, *Traduction théâtrale*, Cahier de théâtre *Jeu*, n° 56, Montréal.
- Coll., 1968, *Europäische Lieder in den Ursprachen I / II*, Merseburger, Berlin.
- Danckert, Werner, 1939, *Das Europäische Volkslied*, Berlin.
- Davenson, Henri, 1982, *Le Livre des chansons*, Seuil.
- Davis, Elizabeth A., 1981, *Index to the New World Recorded anthology of American music: a user's guide to the initial one hundred records*, New York, W.W. Norton.
- Delisle, Jean, 1986, *Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale*, Circuit, n° 2, pp. 3-8.
- Déprats, Jean-Michel, 1990, *Traduire, adapter, écrire*, Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989), Traduire le théâtre, Paris, Actes Sud.
- Eberly, Philip K., 1982, *Music in the Air: America's Changing Tastes In Popular Music, 1920-1980*, New York, Communication Arts Books.
- Erismann, Guy, 1967, *Histoire de la chanson*, Paris, Hermès.

- Finkelkraut, Alain, 1987, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, Folio essais.
- Folkart, Barbara, 1991, *Le Conflit des énonciations : Traduction et discours rapporté*, Cadiac, Éditions Balzac.
- Garapon, Paul, 1999, « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », *La chanson, version française, Esprit*, Paris, n° 254.
- Garapon, Paul, Padis, Marc-Olivier, 1999, « La chanson française à l'heure du monde », *La chanson, version française, Esprit*, Paris, n° 254.
- Gentzler, Edwin, 1993, *Contemporary Translation Theories*, London, Routledge.
- Girard, René, 1972, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- Giroux, Robert (dir.), 1993, *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque.
- Goldmann, Lucien, 1984, extrait de « Marxisme et Sciences humaines », dans : Pelletier, Jacques, *Le social et le littéraire*, Montréal, Université du Québec.
- Goldschmidt, G.-A., 1988, *Quand Freud voit la mer. Freud et la langue allemande.*, Paris, Buchet / Chastel.
- Hanoteau, Guillaume, *L'Âge d'or de Saint-Germain des Prés*, Denoël.
- Harrison, F., 1977, « Universals in Music: Toward a Methodology of Comparative Research », *World of Music*, vol. 19, n°s 1-2.
- Harwood, D.L., 1976, « Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology », *Ethnomusicology*, n° 20.

- Hermans, Theo, 1999, *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- Jackson, Jeffrey H., 2003, *Making Jazz French, Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham / London, Duke University Press.
- Jelavich, Peter, 1993, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Harvard University Press.
- Jonas, Manfred, 1984, *The United States and Germany. A Diplomatic History.*, Ithaca, Cornell University Press.
- Jourdheuil, Jean, 1990, « Traduire, adapter, écrire », *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, *Traduire le théâtre*, Paris, Actes Sud.
- Kelly, Louis G., 1979, *The True Interpreter. A history of Translation Theory and Practice in the West*, Oxford, Blackwell.
- Koreen, Maegie, 1997, *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf, Droste.
- Kris, E. et O. Kurz, 1979, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages.
- Kübler-Ross, 1997, Elisabeth, *On Death and Dying*, Scribner.
- Laliberté, Michèle, 1995, *La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec*, dans : *Meta*, Vol. 40, n° 4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Laplanche J., Pontalis, J.-B., 1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- Lefevere, André, 1992, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*, London, Routledge.

- Léger, Robert, 2001, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique.
- Lévi-Strauss, Claude, 1987, *Race et Histoire*, Paris, Denoël, Folio essais.
- Lomax, A., 1968, *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science.
- Loubinoux, Gérard, 1997, « Traduire l'opéra », *Hommage à Jacqueline Brunet*, Série Littérature et Histoire des Pays de Langues Européennes, n° 47, Vol. I, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté.
- Malamud, René, 1964, *Zur Psychologie des deutschen Schlagers*, Winterthur, Verlag P.G. Keller.
- Melby, Alan K., 1995, *The Possibility of Language*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Merriam, A.P., et R.W. Mack, 1960, « The Jazz Community », *Social Forces*, n° 38.
- Merriam, A.P., 1964, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- Meschonnic, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éd. Verdier.
- Moulin, Léo, 1994, « Pour une perception moins stéréotypée des stéréotypes. », *Colloque de Royaumont*, Belgique.
- Moulou, Patrick (dir.), 1994, *Un siècle de chansons françaises*, Paris, CSDEM.
- Mounin, Georges, 1968, *La traduction au théâtre, Babel*, vol. XIV, n° 1, pp. 7-11.

- Nettl, B., 1983, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Illinois, University of Illinois Press.
- Neubert, A., and G. Shreve, 1992, *Translation as Text*, Kent and London, The Kent University Press.
- Newton, Francis, 1966, *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion.
- Niranjana, Tejaswini, 1992, *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, University of California Press.
- Nora, Pierre, 1992, *Les lieux de mémoire III, Les France, Volume 2*, Paris, Gallimard.
- Nord, C., 1995, *Text Analysis in Translation*, Amsterdam, Rodopi.
- Nord, C., 1997, *Translating as a Purposeful Activity. The Funtionalist Approach Explained*, Manchester, St. Jerome.
- Nouss, A., 1995, *La modernité*, Paris, Presses universitaires de France.
- Nouss, Alexis, (dir.), 1997 (1), *L'Essai sur la traduction de Walter Benjamin*, TTR, vol. X, n° 2.
- Nouss, Alexis, et F. Laplantine, 1997 (2), *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion.
- Pelletier, Jacques, 1984, *Le social et le littéraire*, Montréal, Université du Québec.
- Piaf, Édith, 1964, *Ma vie*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Platt, Polly, 1994, *French or Foe?*, London, Culture Crossings.
- Portes, Jacques, 1990, *Une fascination réticente. Les États-Unis dans l'opinion française (1870-1914)*, Paris, Presses universitaires de Nancy.

- Poupard, René-Jean, 1976, « Communication théâtrale et traduction », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n^{os} 31-32, pp. 77-88.
- Pym, A., 1993, *Epistemological Problems in Translation and its Teaching*, Calaceit, Caminade.
- Rafael, V., 1993, *Contracting Colonialism*, Durham, Duke University Press.
- Robert, Paul, 1996, *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Robin, Régine, 1973, *Histoire et linguistique*, Paris, Colin.
- Robin, Régine, 1993, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis (France), Presses universitaires de Vincennes.
- Robin, Régine, et Marc Angenot, 1993, *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, Ciadest.
- Robine, Marc, 1994, *Anthologie de la chanson française*, Paris, Albin Michel.
- Robinson, D., 1991, *The Translator's Turn*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Robinson, D., 1997 (1), *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Kent, The Kent State University Press.
- Robinson, D., 1997 (2), *Translation and Empire*, Manchester, St. Jerome.
- Rose, Phyllis, 1989, *Jazz Cleopatra. Joséphine Baker In Her Time*, New York, Doubleday.
- Roy, Claude, 1954, *Trésor de la poésie populaire*, Paris, Seghers.
- Ruwet, Nicolas, 1972, « Fonction de la parole dans la musique vocale », *Langage, musique et poésie*, Paris, Seuil.

- Saka, Pierre, 2002, *La chanson française à travers ses succès*, Paris, Larousse.
- Santoni, Georges, 1981, *Société et culture de la France contemporaine*, Albany, State University of New York Press.
- Schneider, M., 1956, « Sociologie et mythologie musicales », *Les colloques de Wégimont*, III, Paris, Société d'éditions « Les Belles Lettres ».
- Searle, J. R., 1972, *Les actes de langage; essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann.
- Senelick, Laurence, 1989, *Cabaret Performance, Volume I: Europe 1890-1920. Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, New York, PAJ Publications.
- Senelick, Laurence, 1993, *Cabaret Performance, Volume I: Europe 1920-1940. Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Simon, Sherry et St-Pierre, Paul, 2000, *Changing the Terms : Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- Simon, Sherry, 1996, *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London / New York, Routledge, 1996.
- Simon, S., 1994, *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- Spaeth, Sigmund, 1948, *A History Of Popular Music*, New York, Random House.

- Springer, G.P., 1956, « Language and Music: Parallels and Divergencies », *For Roman Jakobson*, La Haye.
- Steiner, George, 1978, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.
- Strauss, David, 1978, *Menace In The West. The Rise of French Anti-Americanism in Modern Times*, Westport, Greenwood Press.
- Sweeney, Regina M., 2001, *Singing Our Way to Victory. French Cultural Poliics and Music during the Great War*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Toury, Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- Trenet, Charles, 1988, *Boum ! Chansons folles*, Collection « Point Virgule », Paris, Éditions du Seuil.
- Turcotte, R., 1985, « La musique... ou l'éternel conflit entre l'art de s'exprimer et l'art de répondre à un besoin », *Questions de culture* 8. *Présence de jeunes artistes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- Tymoscko, M., 1999, *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester, St. Jerome.
- Venuti, L., 1998, *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*, London, Routledge.
- Venuti, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility*, London, Routledge.

- Verdaguer, Pierre, 1996, « La France vue par l'Amérique : considérations sur la pérennité des stéréotypes », *Contemporary French Civilization*, Bozeman, Volume XX, Number 2, pp. 240-277.
- Vernillat, France, 1968, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse.
- Vian, Boris, 1984, *Chansons*, textes établis et annotés par Georges Unglick et Dominique Rabourdin, Paris, Christian Bourgois.
- Vian, Boris, 1997, *En avant la zizique*, Paris, Pauvert.
- Vinay, J.P., et Darbelnet, J., 1968, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier.
- Von Flotow-Evans, Luise, 1997, *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, St. Jerome.
- Wellwarth, George E., 1981, *Special considerations in Drama Translation, Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, pp. 140-146.
- Zahniser, Marvin R., 1975, *Uncertain Friendship: American-French Diplomatic Relations Through the Cold War*, New York, John Wiley & Sons.
- Zumthor, Paul, 1990, *Écriture et nomadisme*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- Zumthor, Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

PARTITIONS

- Akst, Harry, (s.d.), *Dinah*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Archer, Harry, (s.d.), *I Love You*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Baer, Abel, 1927, *Poudre ocrée*, Paris, Publications Francis Day.
- Berlin, Irving, (s.d.), *Always (Heimweh)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Berlin, Irving, (s.d.), *Blue Skies (Eine hat mich geküsst)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Berlin, Irving, (s.d.), *Remember (Maria, mein Herz verlangt nach Dir...)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Berlin, Irving, (s.d.), *The Song is Ended (Das Lied der Liebe)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Betti, Henri, 1958, *C'est Si Bon (It's So Good)*, New York, Leeds Music Corporation.
- Chateau, Henri, 1954, *Frou-Frou*, New York, Essex Music, Inc.
- Christiné, Henri, 1918, *Je sais que vous êtes gentil (It's Our Wedding Day)*, New York, T.B. Harms & Francis, Day & Hunter.
- Christiné, Henri, 1926, *Valentine*, New York, Harms Inc.

- Conrad, Con & Russel J., 1966, *Margie*, dans : *Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse*, Paris, Salabert.
- David, Lee, (s.d.), *Tonight You Belong To Me (Wie schön)*, dans : *Mill's Evergreen Album*, no 1, Berlin, Mills Musikverlag.
- De Sylva, B. G.& Brown, Lew & Henderson, Ray, 1929, *Mon péché*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- De Sylva, B.G. & Brown, Lew & Henderson, Ray & Jolson, Al, (1929), *Mon petit !*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- De Sylva, B.G. & Meyer Joseph, (s.d.), *If You Knew Susie (Susie)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- De Sylva, B.G. & Brown, Lew & Henderson, Ray & Jolson, Al, (s.d.), *Sonny Boy (Strahlende Sterne)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Dixon, Harold, 1929, *N'allez plus sous les Tropiques*, Paris, Publications Lawrence Wright S.A.
- Doelle, Franz, 1966, *Les lilas blancs*, dans : *Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse*, Paris, Salabert.
- Dougherty, Dan, 1928, *Pleurer pour vous !...*, Paris, Éditions Francis Salabert.

- Dreyer, Dave, 1925, *Je voudrais un p'tit baiser mam'selle*, Paris, Publications Francis-Day S.A.
- Durand, Paul, 1951, *Mademoiselle de Paree*, New York, Mills Music, Inc.
- Erwin, Ralph, 1929, *Ce n'est que votre main, Madame...*, Paris, Éditions Charles Brull et Éditions Max Eschig.
- Erwin, Ralph, 1940, *Just A Song Of Long Ago (Sur Les Quais Du Vieux Paris)*, New York, Robbins Music Corporation.
- Fitch, Art & Fitch, Kay & Lowe, Bent, (s.d.), *Sweetheart Of All My Dreams*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Friml, Rudolf, (s.d.), *Indian Love Call (Über die Prärie)*, dans : *Evergreen-Album, Band X*, Berlin, Rolf Budde Musikverlage.
- Gallagher, Ed. & Shean, Al., 1924, *Dit's moi M'sieur Chevalier*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Gasté, Louis, 1955, *To You, My Love (Je Ne Sais Pas)*, New York, Leeds Music Corporation.
- Gay, Byron & Whiting, Richard A., 1927, *Mam'zelle Jockett*, Paris, Éditions Francis-Day S.A.
- Gershwin, George, 1966, *La retraite aux flambeaux*, dans : *Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse*, Paris, Salabert.
- Gøtz, E. Ray, 1924, *Si c'est l'amour*, Paris, Éditions Francis Salabert.

- Green, Bud & Stept, Sam H., (s.d.), *That's My Weakness Now*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Herbert, Victor, (s.d.), *A Kiss In The Dark (Du Geheimnis der Nacht)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Herbert, Victor, 1925, *Le baiser dans la nuit*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Hollaender, Friedrich, et Lawrence Jeremy, 1996, *Peter, Peter*, New York, PolyGram Records (CD).
- Johnson, Howard & Moll, Billy & King, Robert, (s.d.), *Ice Cream (Ach, Brigitte, bestell' dir doch bitte Eis!)*, dans : *The Roaring Twenties, Die verrückten Zwanziger Jahre*, Berlin, Wiener Bohème Verlag.
- Jones, Isham, (s.d.), *Toot – Toot – Tootsie (So fängt die Liebe an)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Kollo, Walter, 1926, *Deux roses pour un baiser*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Kollo, Willi, 1929, *Souvenir d'Hawaï*, Paris, Éditions Charles Brull et Éditions Max Eschig.
- Kosma, Joseph, 1947, *Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes)*, Paris, Enoch et Cie.
- Kuhn, Eddie, 1929, *Vous tricotez*, Paris, Éditions musicales Sam Fox.

- Léonard, Hugo, 1928, *Ce sont des pierrots... des pierrettes*, Paris, Publications Francis-Day (S.A.).
- Louiguy, 1948, *You're Too Dangerous, Cherie*, New York, Harms, Inc.
- Louiguy, 1950, *La Vie En Rose (La-Vee-On-Rose)*, New York, Harms, Inc.
- Monnot, Marguerite, 1937, *My Legionaire*, New York, Crawford Music Corporation.
- Monnot, Marguerite, 1953, *If You Love Me (Really Love Me) (Hymne A L'Amour)*, New York, France Music Corporation.
- Monnot, Marguerite, 1959, *A Little Touch Of France*, New York, Alamo Music.
- Raiter, Léon, 1926, *Les roses blanches*, Paris, Les Nouvelles Éditions Méridian.
- Romberg, Sigmund & Goodman, Alfred, (s.d.), *When Hearts Are Young (Ein Herz, das liebt, will glücklich sein)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Rose, Vincent, (s.d.), *Linger Awhile (Mein Liebling heisst Mädi)*, dans : *66 Worldwide Standards*, Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag.
- Scotto, Vincent, 1925, *Où est-il donc ?*, Paris, Fortin.
- Scotto, Vincent, 1931, *Two Loves (J'ai Deux Amours)*, New York, Miller Music Inc.
- Scotto, Vincent, 1952, *Under The Bridges Of Paris (Sous Les Ponts De Paris)*, New York, Hill and Range Songs, Inc.

- Silver, Frank & Cohn Irving, 1966, *Oui, nous n'avons pas d'bananes*, dans : *Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse*, Paris, Salabert.
- Silver, Frank & Cohn Irving, 1958, *Yes! We Have No Bananas (Ausgerechnet Bananen)*, dans : *Old fashion – new fashion, Ein Klavieralbum mit Schlagern der Zwanzigerjahre für Kenner und Liebhaber*, Berlin, Wiener Bohème Verlag.
- Silvers, Louis, (s.d.), *April Showers (Die ersten Veilchen im Monat März)*, dans : *Zum 5 Uhr Tee (Five o'clock Tea). Eine Sammlung ausgewählter Tanz-Operetten- und Lieder Schlager*, Berlin, Wiener Bohème Verlag.
- Silvers, Louis, 1923, *Les roses sous la pluie*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Snyder, Ted, 1923, *Le Sheik (dans l'immense Sahara)*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Snyder, Ted, (s.d.), *Who's Sorry Now (Warum gehst du an mir vorbei)* dans : *Evergreen Chorus-Heft, Band 2, Nr. 101-200*, Berlin, Rolf Budde Musikverlage.
- Trenet, Charles et Emer, Michel, 1943, *Here Comes Spring (Y'a D'la Joie)*, New York, Edward B. Marks Music Corporation.
- Trenet, Charles et Misraki, Paul, 1943, *I'm Happy (The Vagabond Song) (Je Chante)*, New York, Edward B. Marks Music Corporation.
- Trenet, Charles, 1946, *Holding Hands (J'ai Ta Main)*, New York, Leeds Music Corporation.

- Trenet, Charles et Lawrence Jack, 1947, *Beyond the Sea*, New York, PolyGram International Publishing, Inc.
- Trenet, Charles, et Herrand, Marc, 1949, *Dreams Never Grow Old* (*Mes Jeunes Années*), New York, France-Music.
- Trenet, Charles, et Herrand, Marc, 1950, *Don't Misunderstand* (*Mes Jeunes Années*), New York, Robbins Music Corporation.
- Warren, Harry, 1927, *Dans ma gondole*, Paris, Éditions Francis Salabert.
- Xanroff, 1953, *The Clip-Clop Song (Le Fiacre)*, New York, Leeds Music Corporation.
- Yvain, Maurice, 1921, *My Man (Mon Homme)*, Paris, Francis Salabert.
- Zimmermann, M., 1927, *Pour acheter l'entrecôte*, Paris, S.E.M.I.

*ANNEXE (Textes des chansons)**

* Les chansons sont classées par ordre alphabétique de compositeurs.

Document no 29

Dinah (1925)

Dinah (s.d.)

Musik : Harry Akst

Originaltext : S. M. Lewis & Joe Young

Deutscher Text: L. Bellert

Genre : Lied und Foxtrot

66 Worldwide Standards. Eine Sammlung Internationaler Welterfolge,
Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag, p. 28-29. (sans
date)

Carolina, _____ gave me Dinah, _____
I'm the proudest one beneath the Dixie sun;
News is spreadin' _____ 'bout a weddin', _____
I hear church bells ringin'
Here's the song my heart keeps singin':
Refrain :
Dinah, _____ is there anyone finer _____ in the state of
Carolina? _____
If there is and you know'er, _____
Show'er to me _____
Dinah, _____ with her Dixie eyes blazin', _____
How I love to sit and gaze in _____ to the eyes of Dinah
Lee. _____
Ev'ry night why do I _____ shake with fright? _____
Because my Dinah might change her mind about me _____
Dinah, _____ if she wander'd to China _____ I would hop an
oceanliner _____
Just to be with Dinah Lee. _____

Nah, zum Greifen _____ sind die Sterne, _____ kleine Wellen spielen leis'
mit Sand und Wind.
Doch dein Blick sucht _____ in der Ferne _____ Wege, die wir miteinander
nie gegangen sind.
Oh,
Reffrain :
Dinah, _____ so wie ich küsst dich keiner _____ und so treu ist dir nur
einer _____ denn ich bin so verliebt, oh Dinah, bin so verliebt! _____

Dinah, _____ lass' dein Herz nicht mehr wandern, _____ sage nie zu
einem andern _____ « ich bin froh, dass es dich gibt! » _____
Bleib' bei mir, bleib' bei mir, _____ bleib' bei mir! _____
Ich geb' dich nie mehr frei, schön wird es für uns zwei. _____
Dinah, _____ denke ich doch an die Stunden, _____ die uns beide so
verbunden _____ ist denn alles schon vorbei? _____

I Love You

Foxtrot aus der Operette "Little Jessie James"

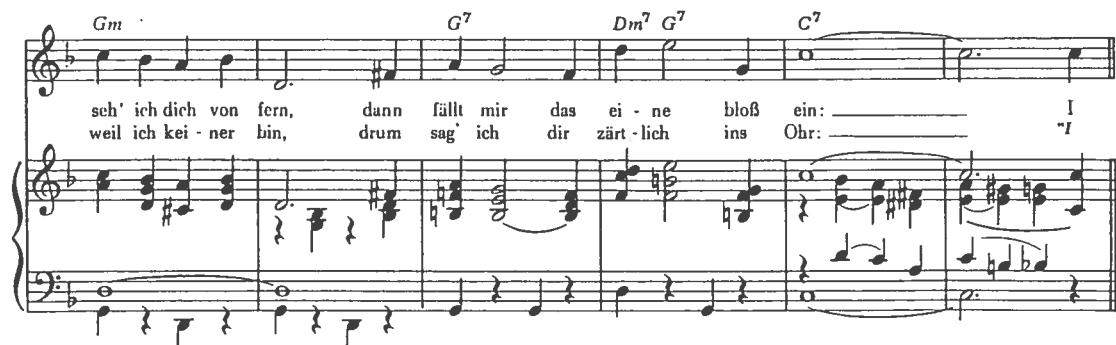
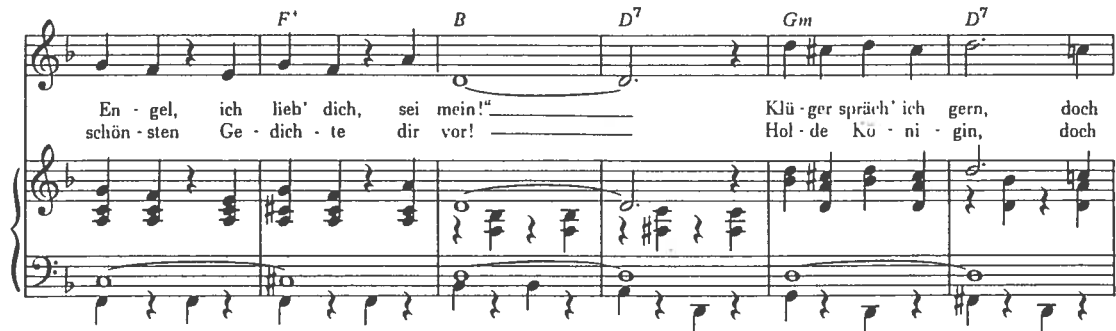
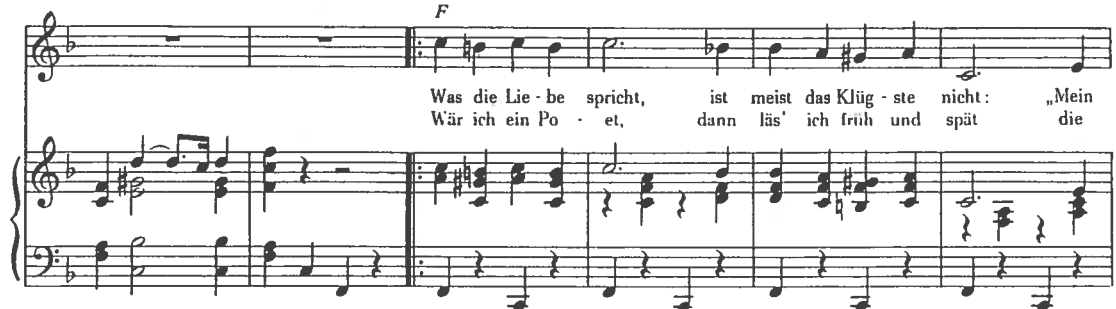
Originaltext: Harlan Thompson
Deutscher Text: Arthur Rebner

Musik: Harry Archer
Klav.-Arr.: Karl R. Brachtel

Beschwingt



Vers



© 1922 by Leo Feist Inc., New York
Wiener Bohème Verlag GmbH., Berlin-München, für Deutschland, Österreich-Ungarn, Rumänien, Bulgarien, Griechenland, Türkei,
Polen, Litauen, Lettland und Rußland

Refrain

love you, ich lieb' dich! Ich weiss sonst nichts als dies!
 love you, I love you," is all that I can say.

I love you, ich lieb' dich! Ein Wort, von dem sich
 "I love you. I love you," the same old words I'm

je - der schon he - tö - ren ließ! I love you, ich lieb' dich! Das klingt so
 say - ing in the same old way. "I love you, I love you," three words that

süss und weich! Drei Wört - chen bloß, sie sind, wenn man sie spricht, der
 are di - vine, and now, my dear, I'm wai - ting to her the

Weg ins Him - mel - reich!
 words that make you mine. reich!
 mine.

1. F F# Gm7 C7 2. F C# F

Document no 30

Hello, Aloha! How are you? (1926)

Poudre ocrée (1927)

Musique de Abel Baer

Paroles anglaises de L. Wolfe Gilbert

Paroles françaises de Audiffred

Interprète : Yvonne Guillet (Revue de concert Mayol « Les femmes nouvelles »)

Paris, Publications Francis Day, 1927.

Night and day, she sang to him Aloha ___ 'Way down on Honolulu Bay,
Tu prends au mélancolique automne Quand filtre au travers de la forêt,

That's the only way he'll ever know'er, ___ When he returns to her some day,
Le soleil couleur de feuilles jaunes, ___ Un peu de tous les tons ocrés.

'Twas only yerterday he told me, I am on my way,
Tu prends à la lune aux soirs de printemps Sa couleur de safran

Before she gets a chance to scold me, I'll hold her and say:
Et tu prends aux belles nuits d'été Leur sombre clarté.

Refrain :

Hello Aloha, how are you? _____ I'm bringing you kisses,
_____ from over the sea _____

Poudre, vaporeux nuages, _____ Donne à nos visages _____
L'éclat et le teint _____

Hello Aloha, how are you? _____ I'm happy to find you still waiting for
me _____

Mat et de couleur ocré-e _____ Des désenchanté-es De pays
lointains _____

How can I uke, and uke, and uke, and uke, And you can uke a ukulele
too _____

Poudre au parfum d'ambre antique Viens achever, compléter l'illusion _____

And I can wick, and you can wack, And we can wicki, wicki, wacky woo,
Qu'un autre « nous même » exotique Est né... forçant notre séduction

Hello Aloha, how are you? _____ I'm glad to be back to _____ Hawaii
and you. _____

D'un char-me troublant, étran-ge, _____ Le charme d'un ange _____
Ou bien d'un démon. _____

Always

(Heimweh)

Deutscher Text: Boda
Valse moderato

Originaltext und Musik: Irving Berlin

1. Heu-te in der Nacht — bin ich auf-ge — wacht und hab' —
1. Ev-ry thing went wrong, — And the whole day long — I'd feel —
2. Grüß' das Städtchen klein, — grüß mir je — den Stein — und je —
2. Dreams will all come true — Growing old with you — And time —

ge — weint! — Oh du stil-ler Stern — hoch in blau-er Fern, — du
so — blue. — For the longest while, — I'd for get to smile, — Then
den — Baum. — Steht wohl noch die Bank, — wo die Am-sel sang — am
will — fly. — Car-ing each day more — Than the day be-fore, — Till

sei — mein — Freund! — Hab' Dich so gol-den und schön —
I — met — you. — Now that my blue days have passed, —
Wal — des — saum? — Wenn Du mein Müt-ter-chen siehst, —
Spring — rolls — by. — Then when the Spring time has gone, —

Chords: F, Cdim C7, Gm7, C7, Gm7, U7, Gm7, C7, F, Cdim C7, Gm7, C7, Gm7, C7, F, F7, Am, F7, E7, G7, B4, G7, E7

Refrain

auch in der Hei-mat ge-sehn...
 Now that I've found you at last;
 dann sag' ihr nicht, wie mir ist!
 Then will my love lin-ger on.

Wie das Herz zerreißt — Heim-weh? — Al-les ringsum-her — ist so kalt und
 With a love that's true, — al-ways. — When the things you've planned Need a helping

leer, — trau-rig rauscht das Meer: — Heimweh, Heimweh! Wenn in Direr-wacht Heim-weh
 hand, — I will un-der-stand — al-ways, al-ways. Days may not belair al-ways

folgt Dir Tag und Nach Heimweh — Jahr um Jahr verweht kei-ner Dich ver-
 That's when I'll be there al-ways; — Not for just an hour, Not for just a

steht — und das Herz vergeht vor Heimweh! — Heimweh!
 day, — Not for just a year, But al-ways. — al-ways.

D.S.

Chords: Bm7 E7 Am F#dim C7 F C7 F7 A E7 Bm7 E7 A C7 F F7 E7 Eb7 D7 Cm Gm (Am5b) F G9 C7 F

Blue Skies

(Eine hat mich geküßt)

Deutscher Text: Otto Stransky/
Fritz Rotter

Foxtrot

Originaltext und Musik: Irving Berlin

Klav.-Arr.: Hans Creutzinger

Moderato Bounce (8 Takte = 16 Sek.)

Blue Skies smiling at
Blue-birds singing a

Ei-ne hat mich ge-
Wei-ne, ein-sa-mes

me song Em Nothing but blue- C7 skies birds do I see, H+ H7
Nothing but blue- all day long 1.

küßt, so wie noch kei- ne auf der Welt, 1.
Herz, um die-se Ei- ne auf der Welt

G A7 E^b7/5^b G6 C9 D+ G6

2. Nev-er saw the sun shining so bright

Seit sie mich ver-ließ, leb' ich nicht mehr.

C9 H7 G6 Am7 G Am7 G G6 Cm6 G6

Never saw things go-ing so right No-tic-ing the days hur-ry-ing by, When you're in love

lach' ich nicht mehr, al-les ist leer, Früh-lings-pa-ra-dies, e-wi-ger Mai, al-les vor-bei,

Cm6 G6 Cm6 G6 G6 Cm6 G6 Cm6 G6

my! how they fly, Blue days all of them gone Nothing but blue skies
 al- les vor- bei. Ei- ne hab' ich ge- liebt, so wie noch kei- ne
 from now on. I was blue just as blue as I could
 auf der Welt. Dank dem Glück, wenn ein Frau- en- mund dich
 be, Ev'- ry day was a cloud- y day for me,
 küßt; dank dem Glück, weil es un- ver- geß- lich ist.
 Then good luck came a- knock- ing at my door,
 Ein- mal blüht- te auch mir ein Lip- pen- paar,
 Skies were gray but they're not gray an- y more,
 das mir teu- er wie nichts auf Er- den war:

FINE

AB 110

D. S. con
 rep. al Fine

Chords: D9, G6, H7, Em, H+, H7, G, A7, Eb7/5b, G6, C9, D-, G6, Eb9, G6, G, G7, G7, C6, C7, G6, G, G7, G7, C6, Bb0, A7, A#0, Hm, Hmj7, F#7, Hm, D7, G, G7, G7, C6, C7, G6, C9, H7

Remember

(Maria, mein Herz verlangt nach dir . . .)

Langsamer Walzer

Deutscher Text: Fritz Rotter/
Otto Stransky

Originaltext und Musik: Irving Berlin

Piano introduction in B-flat major, 3/4 time. The melody is played in the right hand with a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece begins with a forte (f) dynamic.

B \flat F $+$ F G9 C9 C7 C9 F

First vocal entry with piano accompaniment. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The piece is marked piano (p). The lyrics are in German.

1. Wo ist die Nacht, die ein-zi-ge Nacht, die mir dein Herz ge-
2. Wo ist mein Glück, mein treu-lo-ses Glück, es schwand so weit, so

F F7 B \flat 6 C7 F F7 B \flat B \flat m F G7 C9 F C $+$

Second vocal entry with piano accompaniment. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The piece is marked piano (p). The lyrics are in German.

bracht? Wo ist der Rausch, der se-li-ge Rausch, der uns so reich ge-
weit. Alt ist das Lied, das trau-ri-ge Lied von Lie-bes-weh und

F F F7 B \flat B \flat m F G7 C9 F F9 F7

Third vocal entry with piano accompaniment. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The piece is marked piano (p). The lyrics are in German.

macht? Fin-den sich nie mehr un-se-re Hän-de? Traum al-ler Träu-me
Leid. Tief in der See-le schla-fen die Stun-den, die wir im Le-ben

B \flat E7 D E7 A A \flat 7 A7 Hm7 E7 A H7 E7 A C

Re- men-ber the night, the night you said "I love
 du bist zu En- de: Ma- ri- a, mein Herz ver- langt nach dir, ich lie- be
 nie mehr ge- fun- den:

you" Re- member? Re- mem-ber you vowed by all the stars a-
 dich, Ma- ri- a. Ma- ri- a, wie einst ge- hö- re mir, ich

bove you Re- member? Re- mem-ber we found a lone- ly
 lie- be dich, Ma- ri- a. Du bist all mein Glück und all mein

spot And aft- er I learned to care a lot; You prom-ised that you'd for-
 Leid, du bist mir so nah und doch so weit. Ma- ri- a, mein Herz ver-

get me not But you for- get to re- 1. member. Re- 2. member.
 langt nach dir, ich lie- be dich, o Ma- ri- a. Ma- ri- a.

F G9 C9 C7 C9 F F D. S.

Document no 28

The Song is Ended (1927)

Das Lied der Liebe (s.d.)

Musik und Originaltext : Irving Berlin

Deutscher Text: Beda und Arthur Rebner

Genre : Lied und Boston

66 *Worldwide Standards. Eine Sammlung Internationaler Welterfolge*,
Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag, p. 26-27.

My thoughts go back to a heavenly dance,

A moment of bliss we spent _____

Our hearts were filled with a song of romance

As into the night we went _____

And sang to our hearts' content. _____

Refrain :

The song _____ is ended but the melody lingers on _____

You and the song are gone,

But the melody lingers on.

The night was splendid and the melody seemed to say, _____

« Summer will pass away,

Take your happiness while you may »

There neath the light of the moon _____

We sang a love song that ended too soon

The moon _____ descended and I found with the break of dawn _____

You and the song had gone

But the melody lingers on.

1)

Die Nacht war schwer von dem zärtlichen Duft des Flieders der
aufgeblüht. _____

Ein Märchen (?) lag in der silbernen Luft, sein Mund mir mein Glück
verriet. _____

Von ferne erklänge ein Lied... _____

Refrain :

Das Lied _____ der Liebe, in der Dämmerung klingt es nach, _____ leise
nur schwingt es nach, die Erinnerung singt es nach.

Sie ist gegangen, doch ein Rosenduft blieb zurück _____ leise erklingt
Musik.

Ach, es war nur ein Traum vom Glück.

Zart, wie ein letzter Akkord _____ klingt mir im Herzen noch fort
dieses Wort.

Das Lied _____ der Liebe, in der Dämmerung klingt es nach, _____ leise
nur schwingt es nach, die Erinnerung singt es nach.

2)

Sie ging von mir, und ich weiss nicht warum der Flieder ist längst
verblüht, _____

Es fällt der Schnee, und die Nacht ist so stumm, das Holz im Kamin
verglüht, _____

Wie war's nur, das süsse Lied?... _____

Refrain

C'est Si Bon

pronounced: "Say See Bone"

(It's So Good)

Key of Bb (C-F)

English Lyric by JERRY SEELEN
French Lyric by ANDRÉ HORNEZ

Melody by
HENRI BETTI

Piano **Moderato**

Verse [Bb] [Faug.] [Bb]

(English version) I want to sing, be-cause it's heav-en be-ing with you. I want to
(French version) Je ne sais pas s'il en est de plus blon de, Mais de plus
(French version) Vous com-pren-drez quel bon-heur est le nô tre, Et si je

[Bdim] [F7] [Cm7] [F7]

sigh, be-cause you hold my hand. I want to talk, and tell you how I
belle, il n'en est pas pour moi, Elle est vrai-ment tou-te la joie du
l'aim' vous com-pre-nez pour-quoi, Elle m'en-i-vre et je n'en veux plus

[Cm7] [F7] [Cm7] [C7] [F7]

feel when you do. I want to try to make you un-der-stand, And I know
mon de, Ma vie com-men-ce dès que je la vois, Et ja fais:
d'au tres, Car elle est tout's les fem-mes à la fois. Ell' me fait:

L 682-4

Copyright MCMXLVII by Arpège Editions Musicales, Paris, France
Copyright MCMXLIX by Arpège Editions Musicales, Paris, France
Copyright 1950 by Arpège Editions Musicales, Paris, France

Sole selling agent **LEEDS MUSIC CORPORATION**, RKO Bldg., Radio City, New York for United States
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved



B \flat 9 A \flat 9 G \flat 9 A \flat 9 F7 E7 F7

how, _____ So I'll start now. _____
 Oh! _____ Et je fais: Ah! _____
 Oh! _____ Ell' me fait: Ah! _____

Chorus—"C'EST SI BON" pronounced: "Say See Bone"

(Tacet) Cm7 F7 B \flat B \flat m

"C'EST SI BON," _____ Lov-ers say that in France, _____ When they thrill to ro-
 "C'EST SI BON," _____ De par-tir n'im porte où, _____ Bras des-sus bras des-
 "C'EST SI BON," _____ De pou voir l'em bras-ser _____ Et puis de r'com-men

R.H. *mp - mf*

Cm7 F7 B \flat 6 Faug. Cm7

mance, _____ It means that it's so good. _____ C'EST SI BON, _____
 sous _____ En chan-tant des chan-sons. _____ C'EST SI BON, _____
 cer _____ A la moindre oc-ca-sion. _____ C'EST SI BON, _____

ff *p subito* R.H.

F7 B \flat B \flat m Cm7 F7

- So I say it to you, _____ Like the French people do, _____ Because it's oh, so good..
 - De se dir' des mots doux. _____ Des pe-tits riens du tout _____ Mais qui en di-sent long..
 - De jou-er du pia-no. _____ Tout le long de son dos _____ Tan dis que nous dan-sons..

Bb 6 **Gb** **Gb 6** **Gb**

Ev-'ry word, ev-'ry sigh, ev-'ry kiss, dear,
 En voy - ant no - tre mi - ne ra - vi - e
 C'est i - noui ce qu'elle a pour sé - dui - re,

C7 **F7sus.** **F7 (Tacet)**

— Leads to on - ly one thought and it's this, dear. It's so
 — Les pas - sant dans la rue, nous en - vient. C'EST SI
 — Sans par - ler de c'que je n'peux pas dire. C'EST SI

Cm7 **F7** **Bb** **Bbm** **Cm7**

good, Noth-ing else can re - place, Just your slight-est em - brace.
 BON, De guet-ter dans ses yeux Un es-poir mer veil - leux.
 BON, Quand j'latiens dans mes bras, De me dir' que tout ça

F7 **Fm** **G7** **Cm7** **Ebm**

— And if you on - ly would, be my own, For the rest of my
 — Qui don-ne le fris - son. C'EST SI BON, Ces pe-tit's sen sa-
 — C'est à moi pour de bon. C'EST SI BON, Et si nous nous ai-

B^b maj.7 **B^b** **B7** **F7**

days. _____ I will whis-per this phrase, _____ My dar-ling, "C'EST SI BON!"
 tions. _____ Ça vaut moiux qu'un mil - lion. _____ Tell' ment, tell' ment c'est bon. -
 mons. _____ Cher - chez pas la rai - son _____ C'est parc' que C'EST SI BON. -

1. **B^b** **Cm7** **F7 (Tacet)** 2. **B^b** **Gm7** **F7** **B^b** **Gm7**

_____ C'EST SI _____ I mean that it's so good, _____
 _____ C'EST SI _____
 _____ C'EST SI _____

R.H.

F7 **B^b** **Gm7** **F7** **B^b** **Gm7**

- When I say "C'EST SI BON." _____ And I say "C'EST SI BON." _____

F7 **B^b** **B6** **B^b6**

- Be-cause it's oh, so good. _____

LIBRARY NUMBER

LEEDS STAGE BAND SERIES

C'EST SI BON

(It's So Good)

English Lyric by JERRY SEELEN
French Lyric by ANDRE HORNEZ
Music by HENRI BETTI
Arranged by Glenn Osser

VOCAL

BRIGHT "4"

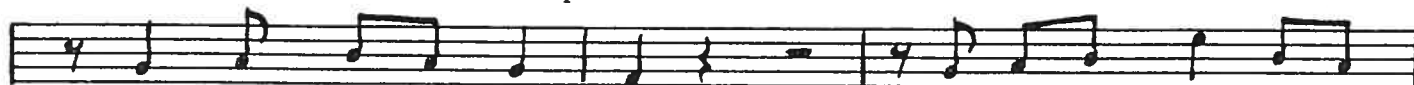
VOICE



"C'EST SI BON,"
"C'EST SI BON,"
"C'EST SI BON,"



Lov - ers say that in France,
De par - tir n'im porte ou,
De pou - voir l'em bras - ser



When they thrill to ro - mance, It means that it's so good.
Bras des - sus bras des - sous En chan-tant des chan-sons.
Et puis de r'com - men - cer A la moindre oc - ca - sion.



C'EST SI BON, - -
C'EST SI BON, - -
C'EST SI BON, - -



So I say it to you, Like the French peo - ple
De se dir' des mots doux. Des pe - tits riens du
De jou - er du pia - no. Tout le long de son



do, Be - cause it's oh, so good. -
tout Mais qui en di - sent long. -
dos Tan dis que nous dan - sons. -



Ev - 'ry word - - ev - 'ry sigh, - ev - 'ry
En voy - ant - - no - tre mi - ne ra -
C'est i - noui - - ce qu'elle a - pour se -

© MCMXLVII, MCMLVIII by Arpege Editions Musicales, Paris, France
Sole Selling Agent LEEDS MUSIC CORPORATION, 322 West 48th Street, New York 36, N. Y. → 1958
for the United States and Canada

International Copyright Secured

Made in U.S.A.

All Rights Reserved

- 2 -
VOCAL

kiss dear, - - Leads to on - - ly one thought
vi - e - - - Les pas - sant - - dans la rue,
dui - re, - - - Sans par - ler - - de c'que je

- and it's this, - - dear, - It's so good, -
- nous en - vient. - - C'EST SI BON, -
- n'peux pas dire. - - C'EST SI BON, -

- Noth - ing else can re - place,
- De guet - ter dans ses yeux
- Quand j'la tiens dans mes bras,

Just your slight-est em - brace. And if you on - ly would, -
Un es - poir mer veil - leux. Qui don - ne le fris - son. -
De me dir' que tout ca C'est a moi pour de bon. -

- Be my own, - -
- C'EST SI BON, - -
- C'EST SI BON, - -

For the rest - of my days, - - I will whis-per this
Ces pe - tit's - sen - sa - tions. - - Ca vaut moiux qu'un mil -
Et si nous - nous ai - mons. - - Cher-chez pas la rai -

phrase, My dar - ling, "C'EST SI BON." - -
lion. Tell' - ment, tell' - ment c'est bon. - -
son C'est par-c' que "C'EST SI BON." - -

3

Lyric by
CARL SIGMAN



1 FROU - FROU
FROU - FROU

Music by
HENRI CHATAU

Moderately - not too slow

3/4

mf

* C (For you) (Frou - Frou) Dm7 G7

FROU - FROU (For you) FROU - FROU The night is filled with dan - gers, Be

mf

(Be true) (Frou - Frou) C (Frou -

• true FROU - FROU while I'm a - way from you. FROU - FROU

Frou) (Frou - Frou) E7 F6 B7 (Don't smile)

FROU - FROU Don't talk to an - y stran - gers, Don't smile don't

C (Don't sigh) G7 C To Verse C F9 C Fine

sigh till I come by FROU - FROU. FROU.

*Tune Ukulele
A D F# B

original?

Copyright 1954 ESSEX MUSIC, INC., New York, N.Y.
International Copyright Secured Made in U. S. A.
All rights reserved including Public Performance for profit

Verse



They'll throw in - vi ta - tions your way, ——— They'll want you to dine and to

mp



dance some, They'll ask for your hand ev - 'ry day ——— And some will be



wealth - y and hand - some. But no one could love you as I ——— And



no one's de - vo - tion is strong - er, Oh, wait for me, wait a bit



long - er un - til I can come home to you. ——— FROU -
(For

Frou-frou

Paroles de MONTREAL et BLONDEAU

Musique de Henri CHATEAU (1897)

<p>La femme porte quelquefois La culotte dans son ménage Le fait est constaté je crois Dans les liens du mariage Mais quand elle va pédalant En culotte comme un zouave La chose me semble plus grave Et je me dis en la voyant</p>	<p>Refrain: Frou frou, frou frou Par son jupon la femme Frou frou, frou frou De l'homme trouble l'âme Frou frou, frou frou Certainement la femme Séduit surtout par son gentil frou frou</p>
<p>La femme ayant l'air d'un garçon Ne fut jamais très attrayante C'est le frou frou de son jupon Qui la rend surtout excitante Lorsque l'homme entend ce frou frou C'est étonnant tout ce qu'il ose Soudain il voit la vie en rose Il s'électrise, il devient fou</p>	<p>En culotte me direz-vous On est bien mieux à bicyclette Mais moi je dis que sans frou frou Une femme n'est pas complète Lorsqu'on la voit se retrousser Son cotillon vous ensorcelle... Son Frou frou C'est comme un bruit d'aile Qui passe et vient vous caresser !</p>

Je sais que vou êtes gentil.

(It's Our Wedding Day.)

New Version by
Grant Stewart and Percival Knight

Allegro moderato.

by CHRISTINÉ.

Piano. *mf*

(BERTHE.)

1. Vrai - ment Mon-sieur je vou - drais en - fin sa - voir,
2. Wait I can see you don't un - der - stand my french,
x Par - don Mon-sieur but I think I ought to know,

p

Pour quel mo - tif vous me siu - sex tous les soirs,
How would you have time to learn it in a trench,
Why you are there an - y - where I chance to go,

x Translation of 1st Verse.

5718-4

Copyright MCMXII by Christiné.

Copyright MCMXIII by T. B. Harms & Francis, Day & Hunter, N. Y.

All Rights Reserved.

International Copyright Secured.

Revised Edition Copyright MCMXVIII by T. B. Harms & Francis, Day & Hunter, N. Y.

→ 1918

Cha - que fois qu'il faut que je sor - te
So in plain Eng - lish let me men - tion,
Wher - for a walk I'm start - ing out I

(BERT.)

je vous re-trouve a ma — porte.—
You pay me too much at - ten - tion. Mad - moi - sel - le I was
find you al - ways hang - ing a - bout.— Please don't say that, for I

wrong for - give me pray, You're so at - trac - tive I
love you ver - y much, Why may'nt I look if I

could - nt keep a - way, You are the girl - for
prom - ise not to touch, If I am has - ty

me, not alf, al - though I know you'll on - ly
don't re - fuse I ave - nt got much time to

(BERTHE) laugh — Je sais ee - la, — You real - ly are — Je
(BERT) lose — yes, zat is so, — Please don't say no — Je
(BERTHE) I

(BERT) sais, — Que vous é - tes gent - il —
(BERTHE) sais, (par-lés-ous, par-tes-vous) Que vous é - tes gent - il quar-tre-sous, me and
(BERT) know — You're as nice as can be

(BERTHE) — Que vos grands yeux plein de dou-ceur, — out char-me tout mon
(BERT) you Que vos grands yeux plein de dou-ceur, Wa-ter-loo, out char-me tout mon
(BERTHE) — Your eyes are full of sym-pa - thy, — and they look good to

rit. *a tempo*

coeur et que c'est pour la vi - e Je - sais
 coeur et que c'est pour la vi - e Je - sais
 me The kind I like to see I know

mf *rit.* *a tempo*

(BERT)

— Que c'est u - ne fo - li - e Que loin de
 — Que c'est u - ne fo - li oh, ci soir, a - vec moi, Que loin de
 — That is fool - ish to say And that I

rall.

vous je deo-rai s m'en al - ler ca jam-ais je - sais je
 vous je deo-rai s men al - ler ca jam-ais je - sais je
 cer - tain - ly would if I could run a - way I know I

f *p* *rall.*

BERT

sais que vous et - es gen - til
 sais, que vous et, - es gen teach me to say en fran-cais its our wedding day.
 know I real-ly should-nt stay

pp *sempre pp* *mf*

Je sais que vous êtes jolie

Poupon/Christiné

Chanté par Jean Sablon

Vraiment monsieur, je voudrais enfin savoir
Pour quel motif vous me suivez tous les soirs
Chaque fois qu'il faut que je sorte
Je vous retrouve à ma porte :
Mademoiselle, j'ai tord, pardonnez moi,
Mais votre grâce mit mon coeur en émoi
Je sais bien que vous rirez
Que jamais vous ne m'aimerez
Je sais cela, oui mais voilà !

Refrain :

Je sais que vous êtes jolie
Que vos grands yeux pleins de douceur
Ont charmé tout mon coeur
Et que c'est pour la vie
Je sais, que c'est une folie
Que loin de vous je devrais
M'en aller à jamais
Je sais, je sais que vous êtes jolie !

Allons monsieur, quittez votre air fâché
Votre constance a fini par me toucher
Mais sachez-le, je suis changeante,
Coquette et parfois méchante.
Ah ! taisez-vous, ne gêtez pas mon bonheur
Ne dites pas que votre amour est trompeur
Aucun de nous deux n'est parfait
Tous vos défaut, je les connais,
Je sais cela, oui mais voilà !

Je sais que vous êtes jolie
Que vos grands yeux pleins de douceur
Ont charmé tout mon coeur
Et que c'est pour la vie
Je sais, que c'est une folie

Cette chanson figure
sur le CD suivant:



Chansons de charme 1930-1950
Double CD 49 titres

Et que demain par plaisir
Vous me ferez souffrir...
Je sais, je sais que vous êtes jolie !

Adieu, Monsieur, je m'en vais, oubliez-moi
Tout est fini, ce mot vous dira pourquoi
De vous mentir, oui je suis lasse
Le coeur change, et l'amour passe !
- Fini ! déjà ! hélas, j'aurais dû prévoir
qu'ils sont menteurs les baisers d'un premier soir,
Je devrais, dans mon coeur meurtri
N'avoir pour vous que du mépris !
Mais devant moi, quand je vous vois !

Je sais que vous êtes jolie
Et je suis prêt à pardonner,
Pour ne pas voir briser
La chaîne qui nous lie,
Je sais, que c'est une folie
Que loin de moi je devrais
Vous chasser à jamais...
Je sais, je sais que vous êtes jolie

Valentine*

2

Words by
ALBERT WILLEMETZ
English version by Herbert Reynolds

Tune Ukulele
G C E A

Music by
H. CHRISTINÉ

Allegretto

Piano

On se rap-pell' tou-jours sa pre-mièr' maî -
El - le nê-tait pas d'un' grande in-tel-li -
Hier, sur le boul' - vard, je ren-contre un' gross'
I have found the ver - y girl the one and



tres - se, J'ai gar - dé d'la - mienne un souv' - nir plein d'i -
gen - ce, Mais dans un plu - mard, ça n'a pas d'im - por -
da - me A - vec de grands pieds, un' taill'd'hip - po - po -
on - ly Guar - an - teed to mend a heart that felt so

*) Pronounced-Valenteen

7699-4

Copyright MCMXXV by Francis Salabert
Copyright MCMXXVI by HARMS Inc., N. Y.
International Copyright Secured

ALL RIGHTS RESERVED Including public performance for profit

*     

vres - se; Un jour qu'il a - vait plu, Tous deux on s'é - tait plu;
 tan - ce! Quand on a dix-huit ans, On n'en de - mand 'pas tant,
 ta - me; Viv - ment ell' m'saute au cou, Me crie: "Bon - jour, mon loup!"
 lone - ly, My mind's made up to - day And I am on my way

   *p* 

En-suite on se plut de plus en plus.— J'luid'man-dai son
 Du mo-ment qu'on s'aime, on est con - tent;— El - le n'a - vait
 Je lui dis: "Par - don, mais qui êt's - vous?"— Ell' sou - rit: Voy -
 Know-ing just what I in - tend to say,— I will say, "Sweet



nom, ell' me dit: Va - len - ti - ne, Et comme ell' sui - vait chaqu'-soir la
 pas un très bon ca - rac - tè - re, Elle é - tait ja - louse et même au -
 ons, mais c'est moi, Va - len - ti - nel!" D'avant son dou - ble men - ton, sa tri -
 Val - en - tine in all cre - a - tion, You're the on - ly one to cure this

rue *Cus - ti - ne,* *Je pris le mêm' che - min* *Et puis, j'lui*
- to - ri - tai - re, *Pour-tant, j'en é - tais fou,* *Ell' me plai -*
- ple poi - tri - ne, *J'en-sais, rem - pli d'ef - froi* *Quelle a chan -*
pal - pi - ta - tion, *Yes there's one thing to do,* *One thing and*

pris la main, J'lui pris tout en - fin! ———
sait beau-coup Par - ce que sur - tout. ———
gé, ma foi! Di - re qu'au - tre - fois. ———
that's not two, I just must have you!" ———

Refrain

Elle a - vait de tout pe - tits pe - tons, Va - len - ti - ne, Va - len - ti -
"I'll for - get all oth - er lit - tle girls, Just for you, ——— Val - en - tine, ———

ne, Elle a - vait de tout pe-tits té-tons, Que je tâ - tais à tâ -
 You have teeth like rows of pret-ty pearls, And your kiss is far from

- tons, Ton ton, ton-taine! Elle a - vait un tout pe-tit men - ton, Va - len -
 mean, And as for lov-ing, You know all, In fact you set the style, You're a

- ti - ne, Va - len - ti - ne, Ou-tre ses pe-tits pe - tons, Ses p'tits té-
 queen, Val-en - tine, And I'd walk a mile, It's worth the while, To

tons, Son p'tit men - ton, Elle é - tait fri - sée comme un mou - ton! D.C.
 see your pret-ty smile, That is why I must have Val - en - tine!"

fz D.C.

TONIGHT YOU BELONG TO ME

(WIE SCHÖN)

Originaltext: BILLY ROSE

Deutscher Text: HANS BRADTKE

Musik: LEE DAVID

GESANG Moderato slow

PIANO *mf*

I know you be - long to
Wie schön, o, wie schön, wenn

some - bod - y new, But to - night you be - long to
zwei sich ver - stehn! Ab heut' träum'ich nur noch von

me. Al - though we're a - part you're
dir! Wie gut, o, wie gut uns

part of my heart And to - night you be - long to
zwei Lie - be tut! Ab heut' träum'ich nur noch von

© 1926 by Mills Music Inc, New York

M V 53

Für Deutschland, Österreich und die Schweiz: MILLS Musikverlag GmbH, Berlin
Alle Rechte vorbehalten

All rights reserved

Tous droits réservés

me. 'Way down, by the stream, how sweet it will
 dir! Wir geh'n Arm in Arm ver- liebt durch die

Ab Ab7 Dbm

seem Once more just to dream in the moon-light. My hon-ey, I
 Stadt und freu'n uns so sehr, daß der Mond scheint und sa- gen: wi

Ab Gb F7 Bb7 Eb7

know with the dawn, — That you — will be gone, — But to - night you be-
 schön, o, wie schön, — wenn zwei — sich ver - stehn! — Ab heut' träum' ich

Ab Ab7 Db Dbm Ab

long to me. I me, just to lit - tle old me.
 nur noch von dir! Wie dir!

1. Eb7 Ab Dm Ab Eb7 2. Ab Eb7 Ab

rit.

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (E)

Margie (1920)

Paroles anglaises et musique de Benny Davis Con Conrad et J. Russel Robinson

Paroles françaises Battaille-Henri

My little Margie

I'm always thinking of you, Margie

I'll tell the world I love you;

Don't forget you promise me,

I have bought a home and ring,

And ev'rything

For Margie.

You've been my inspiration,

Days are never blue;

After all is said and done,

There is really only one,

Oh! Margie,

Margie, it's you

Margie, oh ! Margie

Ô ma perle d'Océanie !

Ton p'tit nom étrange et berceur

A pour moi tant de douceur

Que je suis prêt,

Oui je suis prêt,

Ma petite Margie,

A faire pour toi si jolie

Mille folies.

Ton p'tit nom est plus troublant,

Plus frais qu'un bouquet d'printemps,

Oh ! Margie

Ma p'tite Margie !

If You Knew Susie

(Susie)
Foxtrot

Deutscher Text: Beda

Originaltext und Musik:
B. G. de Sylva/Joseph Meyer

1. Wie ein Gent-le - man in be-sten Jah - ren, so sieht Mis - sis Su - sie heu - te
 2. Al - le Män-ner sind der Su - sie pie - pe, Lie - be ist ge - stri - chen vom Pro -
 1. I have got a sweet-ie known as Su - sie. In the words of Shakespeare she's a

aus! _____
 gram! _____
 "wow" _____

Haar wie ein Bub', täg - lich im Club,
 Ein - mal als Braut haut sie knock out
 Though all of you may know her, too

Whis - ky und Bridge im Haus! _____ Willst du ü - ber Su - sie was er -
 ih - ren Herrn Bräu - ti - gam! _____ Su - sie hat viel Geld, doch auch Prin -
 I'd like to shout right now: _____ 2. Su - sie has a per - fect rep - u -

C C^o G⁷ C G⁷ C

fah - ren, muß du fra - gen Mi - ster Bob - by White.
 zi - pe, und sie lebt ihr Le - ben ganz mo - dern.
 ta - tion. No one ev - er saw her on a spree.

Em G⁺ Em⁷ A⁷ G D⁷

Er ist ver - wandt mit ih - rer Tant', der gibt dir gleich Be -
 Als Jung - ge - sell' und im Ho - tel sa - gen die mei - sten
 No - bo - dy knows where Su - sie goes No - bo - dy knows, but

G G⁷ G^o Cm⁶ G G⁺ C

scheid: _____ Ich schwör' auf Su - sie, die sü - ße Su - sie,
 Herr'n: _____ If you knew Su - sie like I know Su - sie
 me: _____

C⁶ G^o G⁷ Dm⁷ G⁷

oh! Die geht nicht mit dir! Ich kenn die Su - sie, wo
 Oh! Oh! Oh! what a girl! There's none so clas - sy as

kennst denn du sie? ! Oh! Oh! Oh! Nichts zu ma-chen, nichts zu ma-chen;
 this fair las-sie Oh! Oh! Ho-ly Mos-es! what a chas-sis!

G⁷ C F⁶ C^o C D⁷ G⁷

tau - send Dol-lar zahl' ich da - für, tau - send Dol-lar,
 We went ri-ding, She did n't balk Back from Yon-kers

C⁷ F E E^b D⁷

wenn ich was er - fahr' von ihr, denn ich kenn' Su - sie, die hat kein G'spu-si,
 I'm the one that had to walk! If you knew Su - sie like I know Su - sie

G⁷ C D⁷

nein, au-ßer mit mir! 1. A^{b7} Dm⁷ G⁷ 2. C⁷ C^o Fm⁶ C
 Oh! Oh! what a girl!

Fm Em H Em C 1. A^{b7} Dm⁷ G⁷ 2. C⁷ C^o Fm⁶ C

sfz

Document no 406

My Sin (1929)

Mon péché (1929)

Musique et paroles anglaises de B. G. De Sylva, Lew Brown & Ray
Henderson

Paroles françaises de Bertal-Maubon

Paris, Editions Francis Salabert, 1929.

Maybe it's best that we're thru, _____

What was it leading us to? _____

You were pretending,

This is just ending

Dreams that could never come true. _____

You go your way in content, _____

I'm trying hard to repent. _____

Chorus :

My Sin _____ was loving you _____

Not wisely but too well; _____

Your Sin _____ was letting me _____ and getting me in your
spell _____

Our Sin _____ was following _____ a love that could not
be; _____ now,

My Sin _____ is wanting you _____

Though you've forgotten me. _____

Dans l'univers que de gens _____

Ont des péchés très changeants; _____

Moi, j'en possède

Un qui m'obsède,

Doux pour mon cœur indulgent... _____

Et cet aveu sans façon _____

Vaut la moitié d'un pardon... _____

Refrain :

Aimer _____ c'est mon péché, _____

Pourquoi vous le cacher ? _____

J'ai moins _____ de repentir _____

A l'avouer qu'à mentir... _____

De voir _____ qu'il me poursuit _____
Sans ces-se jour et nuit _____
Je le trouve _____ encor plus doux, _____
Car mon péché c'est vous ! _____

2)

Ah ! le beau rêve enchanteur,
J'ai désormais votre cœur !
Puisqu'il se donne
Et s'abandonne
Je n'ai plus d'autre bonheur...
Votre baiser follement
Est le plus doux des serments...

Refrain 2 :

Aimer c'est le péché
Que vous saviez cacher !
Il est, je savais bien,
Le même enfin que le mien !...
Aussi pour vivre heureux
Cachons-les tous les deux
Dans l'abri d'un seul amour
Qui nous prend pour toujours...

Document no 407

Sonny Boy (1928)

Mon petit ! (1929)

Musique et paroles anglaises de B. G. De Sylva, Lew Brown, Ray
Henderson & Al. Jolson

Paroles françaises de Marc Hély

Interprète : Al. Jolson (Le plus grand succès américain de la saison, la
chanson du célèbre film parlant « The Singing Fool »).

Paris, Editions Francis Salabert, 1929.

Climb upon my knee, Sonny Boy
You are only three, Sonny Boy
You've no way of knowing
There's no way of showing
What you mean to me, Sonny Boy.

Refrain :

When there are gray skies,
I don't mind the gray skies
You make them blue Sonny Boy _____
Friends may forsake me
Let them all forsake me
You'll pull me through, Sonny Boy _____
You're sent from Heaven
And I know your worth;
You've made a heaven
For me right there on earth!
But if the angels grow lonely
Take you 'cause they're lonely
I'll follow you, Sonny Boy. _____

Non tu ne sais pas mon chéri
Tandis que tu joues et tu ris
Quel-le place immen-se
Tient ton existen-ce
Dans mon pauvre cœur mon petit !
Refrain :
Triste ou maussa-de

Las ou bien mala-de
Quand je te vois Sonny Boy! _____
Mes yeux s'éclai-rent
La vie m'est plus chère
Je suis guéri
Je souris _____
Aujourd'hui même
Sans les regretter
Tous ceux que j'ai-me
Peu-vent sans hésiter
Me quitter
Tout m'indiffère
Mon bonheur sur terre
C'est avec toi Sonny Boy! _____

2)
Plus cher que la gloire et que l'or
Plus précieux que tous les trésors
Ton petit cœur tendre
Ne peut pas comprendre
Pourquoi mon amour est si fort.

Refrain 2 :

Si je m'attarde
Quand je te regarde
Ecoute-moi Sonny Boy! _____
Si je tressaille
Si mon cœur défaille
C'est que parfois
Je revois _____
Les yeux de celle
Que j'adorais tant
Et Toi c'est Elle
Je revois ses yeux en Te voyant
Si Dieu près d'Elle
Un jour te rappelle
Emmène-moi... Sonny Boy! _____

Document no 30

Sonny Boy (1928)

Strahlende Sterne (s.d.)

Musik und Originaltext : B. G. de Sylva, Lew Brown, Ray Henderson, Al Jolson

Deutscher Text: Roxy

Genre : Lied und Moderato-Foxtrot

66 Worldwide Standards. Eine Sammlung Internationaler Welterfolge,
Berlin, Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag, (s.d.), p. 30-31.

Climb upon my knee, Sonny Boy
You are only three, Sonny Boy
You've no way of knowing
There's no way of showing
What you mean to me, Sonny Boy.

Refrain :

When there are gray skies,
I don't mind the gray skies
You make them blue Sonny Boy _____
Friends may forsake me
Let them all forsake me
You'll pull me through, Sonny Boy _____
You're sent from Heaven
And I know your worth;
You've made a heaven
For me right there on earth!
But if the angels grow lonely
Take you 'cause they're lonely
I'll follow you, Sonny Boy. _____

Strahlende Sterne leuchten in der Ferne, leuchten für Dich, Sonny
Boy! _____

Glocken erklingen, tausend Vöglein singen für Dich, Sonny
Boy! _____

Aber nur ein Herz schlägt immer für Dich, und das ist mein Herz!
Wer liebt Dich so wie ich?

Oh glaub' mir, mehr als mein Leben möcht'ich für Dich geben,

Du bist mein glück, Sonny Boy!

Vers 1

Schlaf' und träume süß, Sonny Boy,

Deine Augen schliess', Sonny Boy, lege deine Hände still in meine Hände,
träum vom Paradies, Sonny Boy!

Refrain

Vers 2

All mein Sonnenschein, Sonny Boy, bist nur du allein, Sonny Boy!

Deine Liebe hält mich, um Dich dreht die Welt sich, alles Glück ist Dein,
Sonny Boy!

Together

(Mich wirst du nie vergessen!)

Langsamer Walzer

Deutscher Text: Robert Gilbert/
Armin L. Robinson

Originaltext und Musik: B. G. de Sylva/
Lew Brown / Ray Henderson

Klav.-Arr.: Eric Hein

The musical score is for a waltz in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a piano introduction marked *mf*. The first system shows the piano accompaniment with chords E⁷, F, F⁹, D⁷, Gm, and C⁷. The second system introduces the vocal melody with the lyrics "To - geth-er, to- gether, al-ways to- gether". The third system continues the piano accompaniment with chords F, Gm⁷, C⁷, F, Dm, F, and A^m. The fourth system features the vocal melody with the lyrics "That's how it used to be. To- geth-er, to- geth-er," and the German lyrics "ja, auch dein Lächeln so - gar. Denn lei - der, so bist du, das dich zu mir zu - rück - bringt. Im Traum bleibst du bei mir,". The fifth system continues the piano accompaniment with chords Gm⁷, C⁶/₇, F, and Dm. The sixth system introduces the vocal melody with the lyrics "heedless of weather Now there is on - ly me, dear,". The seventh system continues the piano accompaniment with chords F, Dm⁶, A, E⁷, A, and C⁷. The eighth system features the vocal melody with the lyrics "al - les ver- gift du, al - les was ein - mal war, Doch: Lieb-ling, ver- zeih mir, wenn es nach Hoch- mut klingt. Doch:".

© 1928 by de Sylva, Brown & Henderson Inc., New York

Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag GmbH. / Edition Alberti, Berlin-München, für Deutschland, Österreich, deutsche Schweiz, CSSR, Jugoslawien, Rumänien, Ungarn, Bulgarien, Türkei, Polen, Rußland und Baltische Staaten

AB 114

Refrain

41

We strolled the lane, to- gether; Laughed at the rain, to- geth-er;

Mich wirst du nie ver- gessen und un- ter den Zy- pressen,

Sang love's ref- rain, to- geth-er. And we'd both pre- tend, It would nev- er

wo ich mit dir ge- ses- sen, wirst du träu- men von mir, wenn ich fort bin von

end. One day we cried, to- geth-er Cast love a side, to-

dir! Wenn dich auch and' re küs- sen, im- mer wirst du es

gether, You're gone from me; But in my mem- o- ry, We al- ways will

wis- sen: Auf die- ser Welt liebt dich nie- mand wie ich, drum wirst du mich

be to - 1. geth-er. To- 2. geth-er.

nie ver- gessen! 2. Ja, ges- sen!

AB 114

Document no 72

Stay Out Of The South (1927)

N'allez plus sous les Tropiques (1929)

Musique et paroles anglaises de Harold Dixon

Paroles françaises de Léo Lelièvre et Fernand Rouvray

Paris, Publications Lawrence Wright S. A., 1929.

Take a trip! Take a trip! Go away, Tired out? You need play,
Maintenant l'Sahara, Ça n'compt'pas; A Paris, l'on peut voir Tous les soirs,

Where to go? Where to go? That's the thing! You don't know, where to go,
C'que l'on voit dans l'désert Pour moins cher Rue Blomet C'est l'succès,

Ev'ry day! Ev'ry night! How I've pined, Something new, something new!
Les négros d'Montparno, Jeun's et beaux, Avec leur Bamboula,

Hard to find, East or West, which is best? Hard to tell, Still I know this quite
well!

Vienn't tous là. On entend l'Debussy De Saint-Louis, Et l'Wagner Du
Niger!

Refrain :

If you don't like milk and honey, Where the skies are always sunny,
N'allez plus sous les Tropi-ques, Si vos goûts sont exotiques,

If you don't like folks that say « How de do? » Saty out of the south!
Car l'on trouve à Paris Tous les produits De ces beaux pays!

If you don't like Darkies humming, If you don't like Banjo strumming,
N'allez plus sous les Tropiques, Nous avons les mêm's musiques

If you don't like brown-eyed beautiful girls, Stay out of the south!
Ecrit's par des négros Pour le banjo! Et les noix d'coco!

You can wander, under the moon, Magical marvelous skies,
Com-me les noirs de Tombouctou, Les jolies femm's de chez nous

And for dreaming wonderful dreams, It's Paradise.
Remuent tout en dansant, Leur cher Petit Baker!

If you don't like palm trees swaying, where the birds and bees are playing,
N'allez plus sous les Tropiques, Pour voir des chameaux étiés,

If you want to miss a Heaven on earth, Stay out of the south.
Paris en a sa part Sur les boul'vards, C'est comme à Dakar !

WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT

(Franz Doelle, Fritz Rotter, 1928)

gesungen von MAX RAABE (1992)

Wenn der weiße Flieder wieder blüht,
sing ich dir mein schönstes Liebeslied,
immer immer wieder knie ich vor dir nieder,
bring ich dir den Duft von weißem Flieder.

Wenn der weiße Flieder wieder blüht,
küß ich deine roten Lippen müd',
wie im Land der Märchen werd'n wir ein Pärchen,
wenn der weiße Flieder wieder blüht.

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (D)

Wenn der weisse Flieder wieder blüht (1928)

Les lilas blancs

Musique de Franz Doelle

Paroles allemandes de Fritz Rotter

Paroles françaises de Eddy Marnay

Quand fleuriront les lilas blancs

Près de la Varenne ou de Nogent

Nous irons ensemble

Sous l'orme qui tremble

Le long des chemins qui nous rassemblent

L'eau qui se promène

Doucement

Nous dira je t'aime

Comme avant

Au temps des Dimanches

Peuplés de pervenches

Quand fleuriront les lilas blancs.

Document no 75

I'd Rather Cry Over You (1928)

Pleurer pour vous !... (1929)

Musique de Dan Dougherty

Paroles anglaises de Phil Ponce

Paroles françaises de Gabriello & Jean Cis

Paris, Editions Francis Salabert, 1929.

Folks wonder why I'm all alone nights, _____ Why I stay home nights,
_____ and sometimes cry. _____

Vous souriez de ma tendresse _____ De ma détresse... _____ Ce n'est pas
bien ! _____

And as for parties, I avoid them; _____ I don't enjoy them, _____ And you
know why. _____

Vous vous moquez de mes larmes _____ Même mes larmes _____ Ne vous
font rien ! _____

I'd rather cry over you, I'd rather sigh like I do,
Je vous ador' comme un fou Et c'est un bonheur très doux

Than smile at somebody else. _____
Chérie de pleurer pour vous !... _____

If I can't call you my own, I'd rather be alone,
Pleurer pour qui l'on chérit Mais c'est un plaisir sans prix

Than be with somebody else. _____
Sur ter-re, le Paradis !... _____

I could just pretend I don't care about you,
Vous êtes pour moi bien plus que la vi-e...

But that woul'n't end those long nights without you.
Et peut-être auprès d'autres aussi jolies

Though broken hearted and blue, I'd rather cry over you Than smile at
somebody else. _____

Pourrais-je rire comme un fou Mais j'aime mieux je l'avoue Pleurer, oui,
pleurer pour vous ! _____

Devant vous, je suis sans colère
En vain j'espère De meilleurs jours !
Je respire en vous voyant vi-vre
Et je m'eni-vre De mon amour.
Je vous ador' comme un fou
Et c'est un bonheur très doux
Chérie de pleurer pour vous !...
Pleurer pour qui l'on chérit
Mais c'est un plaisir sans prix
Sur terre, Le Paradis !...
Non... ce n'est pas vrai tu me dis :
« Je t'aime !... »
J'avais donc raison d'espérer quand même !...
Malgré moi, je pleure un peu
Oui, mais mon cœur est heureux
Car nous pleurons tous les deux !

Document no 76

Cecilia (1925)

Je voudrais un p'tit baiser mam'selle (1925)

Musique de Dave Dreyer

Paroles anglaises de Herman Ruby

Paroles françaises de Myra

Interprète : Mayol

Paris, Publications Francis-Day S. A., 1925.

1) Little Miss Cecilia Green Little over sweet sixteen,

1) Voici la bel-le saison Les fil-les et les garçons

But the cutest flapper, that you're ever seen _____

S'en vont deux par deux le soir dans les buissons _____

When the fellows pass her by, She will always wink her eye,

Il dit des mots enjoleurs Elle écoute avec ferveur

When she talks to them, When she walks with them, this is what they all cry:

Tremblan-te d'émoi Car la dou-ce voix Lui murmu-re tout bas

Does your Mother know you're out Cecilia!

Je voudrais un p'tit baiser Mam'sel-le

Does she know that I'm about to steal you,

C'est pas ça qui trou-ble la cervel-le

Oh, my when I look in your eyes ____ Something tells me you and I should
get together,

Un seul baiser C'est si léger ____ Et vous verrez Que vous voudrez
recommencer

How about a little kiss Cecilia, Just a kiss you'll never miss Cecilia;

Je voudrais un p'tit baiser Mam'sel-le Pour si peu ne soyez pas cruel-le

Why do we two keep on wasting time, Oh, Cecilia, say that you'll be mine.

Elle dit : « Cessez » Mais elle est grisée Il n'y'a pas d'danger pour un baiser.

2) Many funny things occur, While the boys are courting her,
Un baiser puis un baiser Peu à peu sans y songer

I refer to one ease, in particular _____ She went with a boy named Joe,
Fol-le d'amour un soir el-le s'est donnée _____ Dans les bras de son
amant

Who was always lisping so, When he'd ask this miss, For a little kiss,
El-le s'endort tendrement Quand vient le matin Gourmand et mutin

It would sound just like this:
Il fredon-ne soudain :
(Refrain anglais identique)
Deuxième refrain français :

Je voudrais un (...)
C'est pas ça (...) Un seul baiser Pour s'amuser _____
Mais c'est fini Il ne faut pas recommencer
Je voudrais un (...)
Souriante alors el-le s'éveil-le
Voyons monsieur Ce n'est pas sérieux
Encore un baiser... oui... mais pas deux _____

3) En français seulement :

L'amour est comme le vent Capricieux et décevant
Un jour l'amant s'est enfui tout simplement _____
Puis une fillette est née Et la mère désolée Auprès du berceau
Répète les mots Qui lui semblaient si beaux

Refrain 3 :

Je voudrais (...)
Pour endormir ma peine cruel-le
Un gros baiser C'est si léger
Et vous verrez Que vous voudrez recommencer
Plus tard on dira : Vous êtes bel-le
Je voudrais un (...)
Ah ! c'est si court Prends garde à l'amour
La vie est brisée par un baiser. _____

Mademoiselle De Paree

Words by
ERIC MASCHWITZ
French lyric by
Henri Contet

French title "Mademoiselle de Paris"

Tune Ukulele
A - D - F# - B

Music by
PAUL DURAND

Bright waltz tempo

Piano introduction in 3/4 time, marked *mf*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

VERSE

When you stroll down the Rue de la Paix, On a beau-ti - ful

morn - ing in May, It is heav - en on earth you'll a -

gree, Just to meet MADE-MOI - SELLE DE - PA - REE.

* Guitar chords
** Ukulele chord diagrams

She has got style fa - mous in town, E - ven her

smile goes with her gown, Bon Jour, Made - moi - selle,

Blonde and pe - tite, Comme tu - es belle, That means, how

sweet.

me, Bubble Rubble]

CHORUS

1. She's so chic and a - dor - a - ble, No one
 2. She has clothes with a zing to 'em, She's got

thinks it's de - plor - a - ble, When men all turn a - round just to
 curves and they cling to 'em, Sheer silk stock-ings and shoes num-ber

see _____ MADE-MOI - SELLE DE PA - REE.
 three, _____ MADE-MOI - SELLE DE PA - REE.

You bet girls get a kick from her, Learn
 When she frowns, there's dis - dain in it, But

The musical score is written for guitar, voice, and piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The guitar part is indicated by chord diagrams above the staff. The vocal part has two lines of lyrics. The piano part is indicated by the 'P' and 'SOLO' markings at the bottom. The score is divided into systems, each containing a vocal line, a piano line, and a guitar line with chords.

each cute lit - tle trick from her, In their hearts they would
her smile has cham - pagne in it, She breaks hearts and col -

all like to be _____ MADE - MOI - SELLE DE PA - REE.
lects the de - bris, _____ MADE - MOI - SELLE DE PA - REE.

— Light of heart! _____ Fan - cy free! _____ She's the spir - it of
— Oo la, la, _____ Ah oui, oui, _____ So you'd bet - ter look

spring in Pa - ree. ree. _____
out in Pa - ree. ree. _____

Words by
ERIC MASCHWITZ
French lyric by
Henri Contet

French title "Mademoiselle de Paris"

«MADEMOISELLE DE PAREE»

Music by
PAUL DURAND

T° di Valse

COUPLETS



On l'ap_pell' Mad'moi_sell' de Pa_ris
Mais le cœur d'une en_fant de Pa_ris



Et sa vie c'est un p'tit peu la nôtre Son royaum'c'est la rue d' Ri_vo_li Son des_tin,c'est d'ha_
C'est pa_reil aux houquets de vio_let tes On l'attache au cor.sage un sam'_di Le dimanche on le



_bil_ler les au_tres On dit qu'elle est pe_ti_te main Et s'il est vrai qu'ell'n'est pas gran_de
perd à la fê_te A.dieu guin_guette, a.dieu gar_con, La voi_là seule a_vec sa pei_ne



Que de bou_quets et de guir_lan_des A-t-ell'se_més sur nos che_mins.
Et re.com men_ce la se_mai_ne, Et re.com men_ce la chan_son.

REFRAINS



Ell' chante un air de son faubourg Ell' rêve à des serments d'amour Ell' pleure
Ell' chante un air de son faubourg Ell' rêve à des serments d'amour Ell' pleure
Ell' chante et son cœur est heureux Ell' rêve et son rêve est tout bleu Ell' pleur'



et plus souvent qu'à son tour Mad'moi_sell' de Pa_ris.
et plus souvent qu'à son tour Mad'moi_sell' de Pa_ris.
mais çan'est pas bien sé_rieux Mad'moi_sell' de Pa_ris,



Ell' donn' tout le ta_lent qu'elle a, Pour faire un bal à l'O_pé_ra Et file
Ell' donne un peu de ses ving_tans Pour faire un' col_lection d'printemps Et seul'
Ell' vole à pe_tits pas pressés Ell' court vers les champs é_ly_sées Et donne



à la por_te des Li_las Mad'moi_sell' de Pa_ris Il fait beau
s'en va rê_ver sur un banc Mad'moi_sell' de Pa_ris, Trois p'tits tours
un peu de son dé_jeu_ner Aux moineaux des Tuil_ries, Ell' fre_donne,



Et là_haut Ell' va coudre un cœur à son man.teau. Mais le
Un bon_jour... Elle ou_blie qu'elle a pleu_ré d'a_mour.
ell'sou_rit... Et voi_là Mad'moi_sell' de Pa_ris

Copyright 1948 by Editions CONTINENTAL, 56, Rue de Bassano, Paris (8).

Copyright 1951 by Editions CONTINENTAL, 56, Rue de Bassano, Paris (8).

Exclusively published for the United States and Canada by Mills Music, Inc., 1619 Broadway, New York 19, N.Y.

Document no 86

Ich küsse Ihre Hand, Madame... (1928)

Ce n'est que votre main, Madame... (1929)

Musique de Ralph Erwin

Paroles allemandes de Fritz Rotter

Paroles françaises de André Mauprey

Paris, Edition Charles Brull et Editions Max Eschig, 1929.

1. Allez-vous ri-re, Ou me maudi-re,____
En écoutant ce que je vais vous di-re ?____
Mais, tout de mê-me,____ Audace extrê-me,____
Je dois vous avouer que je vous ai-me.____
Oui, j'avais su rester discret,
Aujourd'hui voici mon secret :____
Refrain :
Ce n'est que vo-tre main, Mada-me,
Sur quoi j'o-se poser,____
Ga-ge d'amour certain, Mada-me,____
Un timi-de baiser____
En frôlant avec fiè-vre, Mada-me,
Vos doigts de blancs satin,____
Il faut m'en excuser,____ Mada-me,____
J'ai mis dans ce baiser,____ mon â-me,
Je crois prendre vos lèvres, Mada-me,
Ce n'est que votre main !____

2. Quelle surpri-se Vos yeux me di-sent,____
Que les rê-ves, parfois, se réali-sent.____
Mais de l'ivres-se,____ De ma tendres-se,____
Ne craignez pas d'impruden-te cares-se.____
Un jour viendra, je l'attendrai
Et jusque-là je vous dirai :____
Refrain :
Ce n'est (...)
Un amoureux baiser____
Quand vous serez ma fem-me, Mada-me,
Je veux prendre sans fin,____
Il faut m'en excuserser,____ Mada-me,____

Des plus ardents baisers, ____ la gam-me.
Donc ce que je réclame, Mada-me,
Ce n'est que votre main ! _____

**Ich küsse ihre Hand,
Madame**

Madame, ich lieb' Sie seit vielen
Wochen,
Wir haben manchmal auch davon
gesprochen.
Was nützt das alles, mein Pech dabei
ist.
daß ach, ihr Herzchen leider nicht mehr
frei ist.

Ihr Blick gebietet mir: "Sei still"
Doch träumen kann ich, was ich will:
Ich küsse ihre Hand, Madame,

und träum', es war ihr Mund.
Ich bin ja so galant Madame,
doch das hat seinen Grund.

Hab' ich erst ihr Vertrau'n, Madame,
und ihre Sympathie;
wenn sie erst auf mich bau'n Madame,
ja, dann, sie werden schau'n, Madame,
küß ich statt ihrer Hand, Madame
nur ihren roten Mund !

**I kiss your
Hand,
Madame**

My dear, I've loved you these
many weeks,
and oftentimes we've spoken
of our love.
But what good is it?
for your sweet heart is no
longer free.

Your eyes tell me to be quiet,
But I can dream what ever
I will I kiss your hand,
madame,
In my dreams it is your lips.
I seem to be so gallant in my
greeting,
but there is a secret reason.

If I can but gain your
confidence and sympathy,
If you only learn to trust me,
Then soon when you see me,
Instead of kissing your hand,
madame,
I'll kiss your sweet red lips.

JUST A SONG OF LONG AGO

(Sur Les Quais Du Vieux Paris)

Lyric by
ALBERT STILLMAN
BILL ENGVICK

Music by
RALPH ERWIN
French Lyric by
LOUIS POTERAT

Waltz tempo (Slowly)

The piano introduction is in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody is played in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with dotted rhythms. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

Waltz tempo (Slowly)

The first line of the song features a vocal melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand. The lyrics are "We hear the mel - o - dy play - ing". The piano part consists of chords and moving lines in both hands, with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are "words it is say - ing". The piano part maintains the waltz tempo with a piano (p) dynamic.

The third line of the song features the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are "Sweet - ly it sings, And the mag - ic it brings Finds you a - gain in my arms." The piano part concludes the phrase with a piano (p) dynamic.

SH 2743-3

Copyright 1939 Editions Musicales Vog, Paris
Copyright assigned 1940 to ROBBINS MUSIC CORPORATION, 799 Seventh Ave., New York, N. Y. for the United States and possessions and all other countries of North and South America
Copyright 1941 Robbins Music Corporation, 799 Seventh Ave., New York, N. Y.
Copyright 1944 Robbins Music Corporation, 799 Seventh Ave., New York, N. Y.
International Copyright Secured Made in U. S. A.

All Rights Reserved Including Public Performance For Profit.
Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright

Chorus, Slowly (*with expression*)

Just A Song Of Long A - go With a ten-der
 Sur Les Quais Du Vieux Pa - ris, Le long de la

mp

mean - ing On - ly lov - ers know. Just A
 Sei - ne Le bon - heur sou - rit Sur Les

Song Of Long A - go Love - ly as the
 Quais Du Vieux Pa - ris L'a - mour se pro -

moon - light on the world be - low. Here we're to - geth - er
 mè - ne En cher - chant un nid Vieux bou - qui - nis - te,

Young in il - lu - sion Know - ing our love must
Bel - le fleu - ris - te, Comme on vous ai - me,

be the con - clu - sion For our hearts are
Vi - vant po - é - me! Sur Les Quais Du

dim.

set a - glow By a lit - tle love song
Vieux Pa - ris, De l'a - mour bo - ne - me,

rall.

1 2
 — out of long a - go. Just A go.
C'est le pa - ra - dis. Sur Les dis.

mp *rall.* *p*

SH 2743-3

Any person who willfully and for profit copies the whole or
 WARNING: any part of the Words or Music of this song, shall be liable to
 Criminal Prosecution under the United States Copyright Laws.

Sweetheart Of All My Dreams

(Ich lieb dich, ich lieb dich, ich lieb dich)

Foxtrot

Deutscher Text: Rudolph Schanzer/
Ernst Welisch

Originaltext und Musik:
Art Fitch/Kay Fitch/Bent Lowe

Moderato

The musical score is written for piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal part is a single melodic line with German lyrics. The score is divided into four systems, each with piano and vocal staves. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Moderato'. The piano part includes various chords and dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The vocal part includes lyrics in German, with some lines in English above the notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Dear lit-tle girl, I won - - der
Wenn auch die Lip - pen schwei - - gen,
Tief in des Her - zens Grun - - de

Why you are sad and blue
ruft doch mein Herz Dir's zu:
berg' ich, was mich be - wegt,

You are the one I
Dir bin ich ganz zu
bis mir der - einst die

long for My love is all for you. I
ei - - gen, strah - len - de Her - rin, Du! Ich
Stun - - de sü - ßer Er - fül - lung schlägt:

Chords: A^b , $D^b m$, E^b7 , E^b7 , A^b , $C7$, $G7$, E^b7 , A^b , E^b7 , A^b , $A^b m6$, E^b , $C7$, $Fm7$, $A^b m$, B^b7 , E^b , $B^b m7$, E^b7 , $B^b m7$, E^b7

© 1926 by Fitch Brothers Publ. Corp. - © 1928 assigned to Shapiro, Bernstein & Co. Inc., New York
Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag GmbH. / Edition Alberti, Berlin-München, für Deutschland, Schweiz, Österreich,
Ungarn, ČSSR, Jugoslawien, Rumänien, Polen, russische Randstaaten und die Türkei

Refrain

love you, I love you, I love you Sweet-heart of all my dreams I
 lieb' Dich, ich lieb' Dich, ich lieb' Dich, Du mei-ner Träu-me Bild! Ein

love you, I can't live with-out you My life is emp-ty, it seems You may
 Glanz und ein Schimmer um-gibt Dich, der mei-ne See-le er-füllt Wie ein

do what you may What-ev-er you say You know that I'll al-ways love you this
 leuch-ten-der Stern mir fun-kelt von fern, so führt Dein Glanz mich durch dun-ke-l-ste

way I love you, I love you, I love you You are my sweet-heart in
 Nacht. Ich lieb' Dich, ich lieb' Dich, ich lieb' Dich, Du hast in mir je-ne

dreams, it seems, Sweet-heart of all my dreams. 1. I dreams. 2. I dreams.
 Glut ent-facht, die mich so se-lig macht! Ich macht!

p-f

A^b F7 B^b7 E^b7 A^b E^b+

A^b F7 B^b7 E^b7 B^bm G^b7 E^b7 B^bm7 E^b7

A^b7 A^b7 D^b C7 H7m7 B^b7 E^b7 B^bm7 E^b7

E^b7 E^b7 A^b F7 B^b7 E^b7

A^b E^bm F7 B^b7 B^b5- E^b7 A^b E^b7 E^b7 A^b E^b9 A^b

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (B)

Indian Love Call (1924)

Chant indien (de l'opérette « Rose Marie », 1925)

Musique de R. Friml et H. Stotthart

Paroles anglaises de O. Hammerstein II et O. Harbach

Paroles françaises de R. Ferreol et Saint-Granier

When I'm calling you
Will you answer too
That means I offer my love to you
To be your own.
If you refuse me, I will be blue
And waiting all alone;
But if when you hear my love call ringing clear
And I hear your answering echo, so dear
Then I will know our love will come true.
You'll belong to me I'll belong to you!

Quand ce chant si doux
Volera vers vous
Souvenez-vous alors que j'attends
Le cœur battant
Le chant qui va prenant son essor
Décider de mon sort
Si vous répondez à l'appel de mon cœur
Nous pourrons enfin connaître le bonheur
Et réaliser ce rêve si doux
Vous donner à moi pour m'avoir à vous.

Document no 61

Indian Love Call (1924)

Über die Prärie (s. d.)

Musik : Rudolf Friml


Originaltext : Otto Harbach u. Oscar Hammerstein II

Deutscher Text : Artur Rebner

Genre : Lied und Foxtrot

When the lone lagoon _____
Stirs in the Spring, _____
Welcoming home some swany white wing, _____
When the maiden moon, _____
Riding the sky, _____ gathers her stareyed dream children nigh: _____
When I'm calling
Refrain :
you oo oo _____ oo oo oo! _____
Will you answer too oo oo oo oo oo? _____
That means I offer my love to you _____ to be your own.
If you refuse me, I will be blue _____
And waiting all alone;
But if when you hear my love call _____ ringing clear, _____
And I hear your answering echo, so dear, _____
Then I will know _____ our love will come true,
You'll belong to me,
I'll belong to you!

Der Missouri rauscht. _____
Ich halte Wacht, _____ zuckende Flammen glühn durch die Nacht. _____
Wenn des Feuers Schein _____ trübe verblich, _____ unter den Palmen
denk ich an dich. _____
Über die Prä-
Refrain :
rie dringt mein Lied _____ durch die Nacht. _____
Hat die Melodie dir der Wind nicht gebracht? _____
Du wohnst in prunkvollen Räumen fern _____ im Lärm der Stadt; ich denk in
einsamen Träumen dein, _____ die meine Seele hat.
Über die Prärie ziehn die Sterne zu dir, _____ bringen sollen sie eine
Botschaft von mir: _____



Wann wirst du mein? _____

Ich harre ja dein!

Komm in die Prärie, und mein Glück weicht nie!

Document no 105

Mister Gallagher and Mister Shean (1922)

Dit's moi M'sieur Chevalier (1924)

Musique et paroles anglaises de Ed. Gallagher & Al Shean

Paroles françaises de Albert Willemetz & Ch. Pothier

Interprètes : Maurice Chevalier et Yvonne Vallée

Paris, Editions Francis Salabert, 1924.

Couplet unique et Chorus 1

(Both) There are two funny men, then quaintest ever seen
(G) One is Mister Gallagher, (S) the other Mister Shean,
(G) When those two cronies meet (S) It surely is a treat,
(Both) The things they say, and the things they do, and the funny way
 they greet,
(S) Oh, Mister Gallagher! Oh, Mister Gallagher!
(G) What's on your mind this morning, Mister Shean?
(S) Ev'rybody's making fun Of the way our country's run,
 In a mess like this Great Britain's never been;
(G) Oh, Mister Shean! Oh, Mister Shean! Such a Nat'nal debt
 before we've seen,
(S) And the living is so high
(G) That it's cheaper now to die,
(S) *Positively*, Mister Gallagher
(G) *Absolutely*, Mister Shean. Oh! Mister Shean.

Chorus 2

Says Mister Gallagher, says Mister Gallagher
« Women's rights are getting now beyond a joke!
They've been given the right to vote,
But it really gets my goat
When in public now they want the right to smoke; »
Says Mister Shean, says Mister Shean,
« And I hear that on Roulette they're very keen
The indulge in games of chance – where a man would lose his pants
Are they ladies, Mister Gallagher? »
« Make then prove it! Mister Shean! »

Chorus 3

Says Mister Gallagher, says Mister Gallagher,
« What's this game the people play out on the links?
With a stick they hit a ball,
Where it can't be found at all,
Then the caddie walks around and thinks and thinks; »
Says Mister Shean, says Mister Shean,
« I've played it often I know what you mean;
It's a very well-known game, and you want to know its name?
Sure it's croquette, Mister Gallagher! »
« No! It's Ping Pong, Mister Shean! »

Chorus 4

Says Mister Gallagher, says Mister Gallagher,
« Ladies skirts in town are causing quite a fuss;
In the Strand and Leiceister Square,
Hours I've often waited there,
Just to see the darlings climb up on a bus! »
Says Mister Shean, says Mister Shean,
« I'm so pleased to know on such things you are keen
'Cos last night, upon my life, for an hour I watched your wife,
Roller skating, Mister Gallagher! »
« How dare you, Mister Shean! »

Chorus 5

Says Mister Gallagher, says Mister Gallagher,
« There was a tiny nigger baby born last night
It wass just as black as ink,
Weighed a half a pound, I think,
Tell me how could it be so *dark* and yet so *light*?
Says Mister Shean, says Mister Shean,
« It's quite simple if you follow what I mean;
A hen that's *black* as night-can lay an egg that's *white*
That's quite easy Mister Gallagher!
« Can you do it, Mister Shean? »

Couplet unique

Ah! Mesdames et messieurs, C'est vraiment ennuyeux,
Qu'il y avait tant d'choses ici-bas, Qu'on ne s'explique pas,
Moi qui veut tout savoir Ça fait mon désespoir,
Mais j'aperçois Monsieur Chevalier Qui saura me renseigner!

Dit's, Monsieur Chevalier, Oh, Monsieur Chevalier,
Pourquoi donc à la surface de la lune,
N'y a-t-il aucun habitant?
Ça m'intrigu' depuis longtemps !
Dans la natur' ça doit être u-ne lacu-ne,
Mm'zell' Vallée Mam'zell' Vallée
C'est que s'il y avait des hommes dans la lune,
Quand c'n'est plus qu'un p'tit croissant,
Il faudrait qu'ils fout'nt le camp,
Non, c'est bien vrai, Monsieur Chevalier ?
C'est bien vari Mam'zell' Vallée !

2° refrain

Dit's Monsieur Chevalier,
Oh! Monsieur Chevalier,
Pourquoi donc sur tous les clochers des églises
A Saint-Paul, comme à Saint-Roch
Met-on tout le temps un coq ?
Dit's moi cela d'une façon précise ?
Mam'zell' Vallée, Mam'zell' Vallée,
C'est que, mettre des poules s'rait un'bêtise,
Car les œufs qu'elles pondraient
En tombant se casseraient,
Non c'est bien vrai, Monsieur Chevalier ?
C'est bien vrai, Mam'zell' Vallée !

3° refrain

Dit's Monsieur Chevalier,
Oh ! Monsieur Chevalier,
Pourquoi donc, lorsqu'un jeune homme se marie,
Ne le laiss'-t'on pas dormir
Avec l'objet de ses désirs,
Avant d'prononcer le oui à la mairie ?
Mam'zell' Vallées, Mam'zell' Vallée,
C'est que s'il couchait avant près d'sa chérie,
Très souvent désabusé,
Il ne voudrait plus l'épouser !

4° refrain

Dit's Monsieur Chevalier,
Oh ! Monsieur Chevalier,
Pourquoi donc a t'on fait venir tous ces phoques
Qui, au Casino d'Paris
De Dorville imit'nt le cri ?
Moi je trouve cette idée plutôt baroque,
Mam'zell' Vallée, Mam'zell' Vallée,
C'qui vous suffoque en ces phoqu's n'a rien d'loufoque,
Ils sont v'nus là parc'qu'au pôle Il n'y a pas de music-hall !
Non c'est bien vrai, Monsieur Chevalier ?
C'est bien vrai, Mam'zell' Vallée !

(...)

6^e refrain

Dit's (...)

Oh ! (...)

Comment fait's vous quand un' demoisell'

Qui a peur pour sa vertu,

Un jour vous a défendu

De remettre désormais les pieds chez elle !

Mam' (...)

Je ne remets jamais plus les pieds chez la cruelle

Mais si j'y r'tourne un matin,

J'vous promets qu'j'y mets la main !

Non (...)

7^e refrain

Dit's (...)

Comment donc, quand un' personne vous rase,

Peut-on intelligemment

Lui fair' sentir poliment

Indiquezmoi le moyen ou bien la petit' phrase ?

Mam' (...)

Je vous remercie de m'fournir cette occase :

On fait simplement comm' ça; (*salut*)

Et du pied gauche on s'en va ! (*il sort*)

Non (...)

(*sortant sa tête de la coulisse*)

C'est bien vrai, Mam'zell' Vallée !

TO YOU, MY LOVE

(Je Ne Sais Pas)

Key of C (B-D)

Tune Uke
G C E A

Slow



English lyrics by JACK LAWRENCE
French lyrics and music by LOUIS GASTE

Piano

mf

Refrain

(Tacet)

* G7

(English Lyric) I ded - i - cate my song TO YOU, MY LOVE, The words, the tune be-long TO
(French Lyric) Je ne sais pas ce qui m'at - ti - re, Est - ce ses yeux ou son sou

mp mf

B7

C

G7

YOU, MY LOVE, So when you hear this mel - o - dy be - gin, You'll know what's in my
ri - re Ou bien le char - me de la voix Lors {qu'il} mur - mure tout près de {qu'ell'}

C

(Tacet)

G7

heart.
moi.

I ded - i - cate my prayers TO YOU, MY LOVE,
Quand {il m'em bras - se} sur les lè - ores,
{je l'em - bras - se}

*Symbols for Guitar, Diagrams for Ukulele.

L1370-3

©-Copyright MCMLIII by Editions Louis Gaste, Paris, France

©-Copyright MCMLV by LEEDS MUSIC CORPORATION, 322 West 48th Street, New York, N.Y.

Authorized for sale only in U.S.A., its territories and possessions, the Philippine Islands and Canada

International Copyright Secured

Made in U. S. A.

All Rights Reserved

The vows a lov - er swears TO YOU, MY LOVE, And just as long as time it-
Je sens mon - ter comme u - ne fié - ore, { *Dés qu'il me serre en - tre ses*
Quand se la serre en - tre mes

self en - dures, What's mine is yours, sweet - heart.
bras Plus rien n'ex - iste au - tour de moi.

I'll wait from now un-til for - ev - er,
Je ne sais pas pour-quoi je l'ai - me To hold you close, to make you mine;
Je ne sais pas, Je ne sais pas;

But please don't make me wait for - ev - er,
C'est mon coeur qui ré-pond lui - mê - mé, For - ev - er's such a long, long
Ne cher-che pas, ne cher-che

G7 A^b9 G7 (tacet) G7

time!
pas.

So take my song and take the prayers I give,
Je ne sais pas pour-quoi je trem - ble,

B7 C

My hand, my heart, the ver - y life I live; And let the flame of love come
Li - dée de ne plus être en - sem - ble; Mais re - vien - nent tou - tes mes

G7 (opt.) C6 A^b7

burn - ing through, From me TO YOU, MY LOVE.
joies Quand { il elle } est lui, tout con - tre moi.

G7 (tacet) C6

I ded - i - cate my song to LOVE.
Je ne sais pas ce qui m'at - moi.

mf *rall.*

Document no 108

Horses (1925)

Mam'zelle Jockett (1927)

Musique et paroles anglaises de Byron Gay & Richard A. Whiting

Paroles françaises de Louis Lemarchand et René Buzelin

Interprète : ? (Revue des folies bergère)

Paris, Editions Francis-Day S.A., 1927.

Took my girl to the races,
Y,a des femmes très habi-les,
Gosh! How, She loves the races,
Qui font d'l'automobi-le
There we sat, sittin' in the stand,
Moi, plutôt, Que du jeu d'l'auto
She stood pat, couldn't pat her hand,
J'suis toqué Du jeu de jockey
Took one look at a big « Gee Gee »
Sut les champs d'cours's avec entrain,
And that was the end of me.
Sans Tremblay, je mèn' le train.

Refrain :

Crazy over Horses, Horses, Horses,
Nutty over Horses, Horses, Horses
Goofy over Horses, Horses, Horses,
She's a little wild, _____
Daffy over Horses, Horses, Horses,
Silly over Horses, Horses, Horses,
Once I heard her call me « Spark Plug »
Brown Eyes too, Guess she thinks I'm a Horse,
« Barney Google » at the altar, altar, altar,
Maybe she will falter, falter, falter,
Then I'll get a halter, halter, halter,
Just to make her mind. _____
And my bride close by my side, _____
Will holler « Thanks for the buggy ride »
Oh! It's Horses, Horses, Just a lot of
Horses, Horses, Horses, all the time. _____

Refrain 1

En femme d'atta-que, ta-que, ta-que,
Sans tourner casa-que, sa-que, sa-que,
J'franchis les obsta-ques, ta-ques, ta-ques,
Tout en cravachant.
Et quand, ventre à ter-re, ter-re, ter-re,
Je saut' la riviè-re, viè-re, viè-re,
Les joueurs avec un ensem-ble touchant,
D'allégress' font entendre un long chant
Puis, sur mon passa-ge, sa-ge, sa-ge,
Dès qu'selon l'usa-ge, sa-ge, sa-ge,
Je r'gagn' du pesa-ge, sa-ge, sa-ge,
Le parterr' fleuri, _____
Les vrais gentlemen dernier cri _____
Rêv'nt de dev'nir,
Devant l'Tout Pari,
D'un' jockey-te, key-te,
Si vive et coquet-te, quet-te,
Le grand favori. _____

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (Z)

Strike Up the Band (1927)

La retraite aux flambeaux

Musique de George Gershwin

Paroles anglaises de I. Gershwin

Paroles françaises de Lucien Boyer

Et puis, brusquement,

Boum boum boum !

Tous les instruments

Ta ta ra ta ta ta !

Suivaient le mouv'ment

Bravo !

En même temps !

C'était merveilleux,

Tzing, tzing, tzing ! Les lèvres, les yeux,

Ta ta ra ta ta ta !

Les jambes, les bras

Gauch' droite !

Marquaient le pas !

Les enfants grimpaient sur leur maman,

Les mamans grimpaient sur un passant,

Les nounous grimpaient sur un soldat,

A dada !

Bref tous les badauds

S'grimpaient sur le dos

Pour voir la r'traite aux flambeaux !

While [International Lyrics Playground](#) is maintained by a group of volunteers, certain operating expenses must be met. We hope you enjoy our site with all it's many FREE services but that you would consider making a donation. If you are more comfortable donating via traditional methods [click here](#) Thank you.

Our Webmaster and His Family Still Urgently Need Your Help - Please Click Here

A A A Toggle Text Size

[Print This Page](#)

[Index](#)

[Ads by](#)

STRIKE UP THE BAND
(George & Ira Gershwin)
Mickey Rooney & Judy Garland

[Mojav](#)
[Buy N](#)
[Amaz](#)
[Prices](#)
[of Title](#)
[www.an](#)

Let the drums roll out
Let the trumpet call
While the people shout "Strike up the band"
Hear the cymbals ring
Calling' one and all
To the martial swing, strike up the band
There is work to be done, to be done
Let's have fun, fun, fun
You son of a gun of a gun, take your stand
Form a line, oh, oh
Come on, let's go
Hey, leader, strike up the band!
There is work to be done, to be done
Let's have fun, fun, fun
Come on, son of a gun of a gun, take your stand
Form a line, oh, oh
Come on, let's go
Hey, Mr. Leader, (2x)
Please strike up the band!

[The L](#)
[Chor](#)
[Haunt](#)
[from E](#)
["Hypn](#)
[Voice](#)
[www.Tr](#)

Document no 124

So This Is Love (1923)

Si c'est l'amour (1924)

Musique et paroles anglaises de E. Ray Goetz

Paroles françaises de Lucien Boyer

Paris, Editions Francis Salabert, 1924.

We met, we spoke, and I awoke,
To some emotion new. _____
We met again,
We parted then I thought and thought of you! _____
Then came the awake _____ning
Brought by your first kiss; _____
I've dreamed, I've sought, but never thought,
That love could be like this : _____
Hm – mm – mm – mm,
So this is Love! _____
Hm – mm – mm – mm,
So this is Love! _____
I'm sure it is, and yet, _____
I but seem in a dream, since we met. _____

To thrill at thought of someone, _____
A thrill you never knew, _____
Hm – mm – mm – mm,
If this is Love, sweetheart,
Then someone's in love with you! _____

1) Lors-que nous nous som-mes connus,
Dans nos cœurs ingénus _____
Dormait déjà confusément
No-tre ten-dre roman. _____
Les regards timi-des
De nos yeux candi-des
Étaient remplis de doux aveux,
Et, nous pensions tous deux : _____
Hm, mm... mm... mm...

Si c'est l'amour _____
Hm, mm... mm... mm...
Un de ces jours, _____
Eh bien nous le saurons
Et puis vi-te nous nous marierons ! _____
Si c'n'est qu'un tout p'tit désir _____
Nous le laiss'rons grandir _____
Hm, mm... mm... mm...
Avant de la cueillir
Laissons le bonheur fleurir. _____

2) Quand nous nous sommes mariés
Nos cœurs ensolleillés
D'un seul élan n'ont pas bondi
Jusques (sic) au paradis.
Non, pas de paroles,
De promesses folles,
Car les époux les plus ardents
Sont les plus imprudents.

Refrain 2 :
Hm, mm... mm... mm...
Si c'est l'amour
Hm, mm... mm... mm...
Le premier jour,
Faut pas l'effaroucher :
Laissons-le gentiment s'approcher,
Et quand il nous connaîtra
Il s'apprivoisera...
Hm, mm... mm... mm...
Alors tant pis pour lui
Il s'ra captif jour et nuit.

3) Parfois, dans le ciel le plus pur
Passe un nuage obscur
Et les époux les plus fervents
Se disputent souvent.
Pour d'étranges causes,
On se dit des choses
Qu'on ne pardonnera jamais !

C'est pour la vie, oui, mais...

Refrain 3 :

Hm, mm... mm... mm...

Si c'est l'amour

Hm, mm... mm... mm...

Ça n'dur'qu'un jour !

La brouille est un plaisir :

Ça rallume à propos le désir.

Le soir quand on se revoit,

On se dit « Bonjour, toi ! »

Hm, mm... mm... mm... (bruit de baisers)

Un baiser c'est si bon

Que l'on obtient son pardon.

That's My Weakness Now

(Scheinbar liebst du mich)
Foxtrot

Deutscher Text: Roxy

Originaltext und Musik:
Bud Green/Sam H. Stept

Moderato

Love, love, love, love, What did ya do to me?

1. Ein-stein sagt schon: Al-les ist re-la-tiv!
2. Treu-e, Glau-ben, hab' ich schon lang ver-lernt!
3. Manch-mal sagst du, ich wär'dein Son-nen-schein!

The things I nev-er missed, Are things I can't re-sist. Love, love, love, love,
Und des-halb schrei-be ich dir heu-te die-sen Brief. Ich will Klar-heit!
Von die-ser Il-lu-sion hab' ich mich längst ent-fernt! Was dein Mund spricht,
Doch wenn der Schein nicht trügt, scheint das nicht wahr zu sein! Sehr wahr-schein-lich

Is - n't it plain to see? I just had a change of heart, What can it be?
Das ist des Schreibens Sinn, denn bei uns, da weiß ich nie, wo-ran ich bin!
glaub' ich noch lan-ge nicht, und ich prü-fe sehr ge-nau, eh' ich ver-trau:
lieb' ich dich auch nicht heiß! Ja, wer die-ses Rät-sel löst, kriegt ei-nen Preis!

© 1928 by Green & Stept, assigned to Shapiro, Bernstein & Co., Inc., New York
Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag GmbH. / Edition Alberti, Berlin-München, für Deutschland, Österreich, deutsche Schweiz, ČSSR, Jugoslawien, Rumänien, Ungarn, Bulgarien, Polen, Baltische Staaten, Rußland, Griechenland und Türkei

Refrain

She's got eyes of blue, I nev-er cared for eyes of blue, But she's got eyes of blue, And
 Schein-bar liebst du mich, a - ber das ist nur äu-ßer-lich, ja, schein - bar liebst du mich,
that's my weak-ness now *She's got dim-pled cheeks, I nev-er cared of dim-pled cheeks, But*
 a - ber scheinbar nur! Schein-bar lieb' ich dich, a - ber das ist nur äu-ßer-lich, ja,
she's got dimpled cheeks, And that's my weakness now *Oh! my ——— Oh! me ——— Oh! I*
 schein - bar lieb' ich dich, a - ber scheinbar nur! Mir scheint, — mir scheint, — daß es
should be good, I would be good, but gee ——— She likes to bill and coo,
 kei - ner von uns bei - den ehr - lich meint! ——— Ja, scheinbar liebst du mich,
I nev-er liked to bill and coo, But she likes to bill and coo, And that's my weakness now.
 a - ber das ist nur äu-ßer-lich, und scheinbar lieb' ich dich, a - ber scheinbar nur!
 1. *no no.*
 nur! ——— 2. *no no.*
 nur! ———

Eb Bb^o B^b7 F7 B^b7 Eb F7 B^b7 Eb 7 Ab Ab⁺ Ab 7 Eb C_m B^b_m C₇ F7 Ab^m6 B^b7 B^b₊ Eb B^b_o B^b7 F7 B^b7 Eb B^b_o B^b7 B^b₊7 Eb

p *f* *sfz*

Document no 145

A Kiss In The Dark (1922)
Le baiser dans la nuit (1925)
Musique de Victor Herbert
Paroles anglaises de B. G. de Sylva
Paroles françaises de Lucien Boyer
Interprète : ?
Paris, Editions Francis Salabert, 1925.

I recall the mad delight
Of a lovely dance, _____
And a stroll into a night,
Trembling with romance. _____
There he told me of my charms,
How could I resist? _____
Suddenly within his arms
I was held and kissed!
Oh, that
Refrain :
Kiss in _____ the dark
Was _____ to him just _____ a lark,
But _____ to me 'twas _____ a thrill supreme! _____
Just a Kiss in _____ the dark
But _____ it kindled _____ the spark,
The _____ awak'ning _____ of love's young dream!

That was love in all its pw'r;
Yet today it seems _____
Like a sweet but fleeting hour,
In the land of dreams. _____
There we parted in the dawn,
He had played a part; _____
But the mem'ry lingered on
In my trembling heart.
Oh, that
Refrain

On dansait dans le jardin,
Quand, par aventu-re...
Votre main frôla ma main
Et, sous la ramu-re,
Tout en me faisant valser
Dans la nuit obscu-re,
Vous avez su me griser
D'un exquis baiser...

Refrain :

Ce baiser dans__ la nuit
M'obsède et me__ poursuit,
Car,__ il fut si__ doux et si ten-dre,__
Que mon cœur s'en__ souvient
Et__ que je voudrais bien
Tendrement vous__ le ren-en-dre. _____

2

Ce baiser, sans prévenir
Effleura ma bouche
Et j'aurais dû l'en punir
D'un geste farouche.
Mais, il eut tant de douceur
Dans cette escarmouche
Qu'il cambriola mon cœur,
Subtil et charmeur.

Refrain :

Ce baiser dans la nuit
En moi s'épanouit,
Il embaume et fleurit mon âme.
Il fut bref et léger mais rien que d'y songer
Tout mon être se pâme.

3

Et dans le jardin, depuis,
Le soir je me glisse :
J'attends celui (celle) qui e fuit,
Quel cruel supplice !
Pourtant, j'espère toujours
Dans l'ombre complice,

Et de mon voleur d'amour (de ma voleuse d'amour)

J'attends le retour...

Refrain :

Ce baiser dans la nuit

Me torture aujourd'hui :

Dois-je ou non espérer, problème !...

De qui l'ai-je reçu ?

Oh, viens bel inconnu (belle inconnue)

Je t'attends car, je t'aime !

A Kiss In The Dark

(Du Geheimnis der Nacht)

Lied

Originaltext: B. G. de Sylva
Deutscher Text: Otto Stransky

Musik: Victor Herbert

Moderate Waltz-Time

Piano introduction in D major, 3/4 time. The piece begins with a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The tempo is marked 'Moderate Waltz-Time'. The introduction concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

First system of the song. The vocal melody is in D major, 3/4 time. The piano accompaniment is in the same key and time. The lyrics are in German and English. The piano part includes a *p* (piano) dynamic and a *a tempo* marking.

Chords: D, A⁺, D, D⁷, A⁷

German: Dunk - ler Näch - te Ster - nen - pracht, Duft und Mon - den-schein,
Als der Früh - ling wie - der - kam, war die Stun - de da,
I re - call the mad de - light of a love - ly dance,

English: Dark - er Nigh - ts Star - ry - night, Scent and Moon - light,
When the Spring like - ly re - turned, was the hour there,
I re - call the mad de - light of a love - ly dance,

Second system of the song. The vocal melody continues with the piano accompaniment. The lyrics are in German and English. The piano part includes a *p* (piano) dynamic.

Chords: E^m, D⁷, E^m, A⁷, A⁺, D

German: al - les schien für uns er - dacht, nur für uns al - lein.
die mir al - les wie - der nahm, und viel Trä - nen sah.
and a stroll in - to a night, tremb - ling with ro - mance.

English: al - les schien für uns er - dacht, nur für uns al - lein.
that to me al - les like - ly re - turned, and many tears I saw.
and a stroll in - to a night, tremb - ling with ro - mance.

Third system of the song. The vocal melody continues with the piano accompaniment. The lyrics are in German and English. The piano part includes a *p* (piano) dynamic.

Chords: H^m, D⁷/5⁺, G, F⁷, H^m, H^m7, E⁹

German: Tag und Nacht und Nacht und Tag flog an uns vor - bei,
Weil ich nicht ver - ges - sen konnt', brach mein Herz ent - zwei,
There he told me of my charms, how could I re - sist?

English: Day and Night and Night and Day flew past us so fast,
Because I could not for - get, my heart was torn in two,
There he told me of my charms, how could I re - sist?

und wenn drau - ßen Schnee schon lag, für uns war noch Mai. Du Ge-
 bleich und kalt scheint mir der Mond, für mich wird's nicht Mai.
 Sud - den - ly with in his arms I was held and kissed! Oh, that

rit.

Refrain

A7 A little slower

heim - nis der Nacht, das mich se - lig ge-macht, sink her-
 kiss in the dark was to him just a lark, but to

Pa tempo

nie der im Traum zu mir. Du Ge-
 me 'twas a thrill su preme! Just a

heim - nis der Nacht, hast mein Herz froh ge-macht, komm, o
 kiss in the dark but it kin dled the spark, the a -

komm, ich ver-geh' nach dir.
 wak 'ning of love's young dream!

molto rit.

Red. *

Ice Cream

(Ach, Brigitte, bestell' dir doch bitte Eis!)

Foxtrot

Deutscher Text: Charles Amberg

Originaltext und Musik: Howard Johnson / Billy Moll / Robert King

f *fz* *p*

Bb F7 Bb Gm F#o Gm B7

In the land of ice and snows Up a-mong the Es-ki-mos There's a col-lege known as Oo-gie-wa-wa

1. Die Fa-mi-lie Gän-se-klein ging heut'in's Ca-fe hin-ein mit der Tochter und dem kleinen Wau-Wau.
2. Jünglingschwillt mal heiß Dein Blut, merk' Dir die-ses Liedchen gut! Denk' an Gän-se-klein und sei-nen Wau-Wau.

p

Gm F#o Gm B7 Eb Ho Cm Gm Bb F#o F7 Bb

(Wa-Wa-Wa) You should hear those college boys Gee! they make an aw-ful noise When they sing an Es-ki-mo tra-

(Wau-Wau-Wau) Doch als er die Preise sah, fiel in Ohnmacht der Pa-pa, selbst das klei-ne Hündchen machte
(Wau-Wau-Wau) Sprichst Du mal ein Mä-del an, sag, Du bist ein „English“-Mann, und bestellt sie Sekt, dann sagste

Dm Eo F7 Gm F#o Gm B7 Eb Ho Cm Gm Bb F#o F7

la-la They've got a leader, big cheerleader, oh! what a guy— He's got a fro-zen face just like an

Wau-Wau! Pa-pa be-stell-te „Sel-ter“ mit zwei Glä-sern da-zu, dann frag-te er die Tochter: „Na, mein
„no-no!“ Das ist die Tour, die zieht bei je-der Frau auf der Welt, die Hauptsach' ist, daß sie Dich für 'nen

Bb Ab C 7 F C7 F#o F Co C 7

Es-ki-mo pie — When he says "Come on, let's go" Tho' it's for-ty-five be-low This is what those
Kind, was willst Du? — Als sie nach der Kar-te greift, er sie in die Wa-den kneift, rückt ein biß-chen
Aus-län-der hält. — Doch wenn sie im Zweifel ist, ob Du auch vom Aus-land bist, sing' das Lied ihr

F7 E^b F^o F7 A^b E^b F7 Gm F[#] Gm D7 E^b H^o Cm Gm B^b F^o

Refrain

Es-ki-mos all hol-ler: — I scream you scream, We all scream for Ice Cream Rah! Rah!
dich-ter und dann sprichter: — 1. 2. Ach, Bri - git - te, be-stell' Dir doch bit - te Eis, Eis,
in verschieden Spra-chen: —

F7 B^b F7 Cm F9- B^b F7

Rah! — Tuesdays Mondays We all scream for Sundaes Siss! Boom! Bah! — Boo-la
Eis! — Nimm das bill'- ge, das gel - be Va-nil - le - Eis, Eis, Eis! — Wo - zu

B^b F7 Cm F9- B^b F7 B^b F7 B^b B^o7

Boo-la — Sas-pa-roo-la — If you've got Choco-let We'll tace Va-noo-la — I scream,
brauch-ste — Scho-ko-la - de, — was brauch-ste Eiskaffee — und Li-mo-na - de? — Nimm das

E^b (E^bm) B^b H^o C7 F7 Cm F9- B^b

you scream, We all scream for Ice Cream Rah! Rah! 1. Rah! 2. Rah!
bill' - ge, das gel - be Va-nil - le - Eis! Eis! Eis! Eis! —

F7 B^b tacet B^b

Toot – Toot – Tootsie

(So fängt die Liebe an)

Foxtrot

Originaltext: Gus Kahn
Deutscher Text: Willy Dehmel

Musik: Isham Jones

Klav.-Arr.: Walter Franz

Moderato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in D major, marked 'Moderato' and 'ff' (fortissimo). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line enters with the lyrics 'Yes-ter-day I heard a lov-er sigh, „Good-'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line continues with 'In der Bahn-hof - hal - le steht der Train: steig'. The piano part includes chords such as D, F#, A7, and Am. The vocal line continues with 'bye oh me, oh my" Sev- en times he got a- board his'. The piano part includes chords such as E9, A7, D, Dm, A7, D, F#, and A7. The vocal line continues with 'ein! Gleich wird er geh'n. Mä - del weint sich fast die Au- gen'. The piano part includes chords such as D7, Hm, G2, E7, A7, and A+. The vocal line continues with 'train And sev- en times he hur- ried back to kiss his love a- gain, and tell her: blind. „Schau,“ spricht der jun- ge Mann am Fen- ster. „wei- ne nicht mein lie - bes Kind! Ach!“'. The piano part includes chords such as D7, Hm, G2, E7, A7, and A+. The vocal line continues with 'Toot, Toot, Toot- sie, Good- bye!'. The piano part includes chords such as D6, F9, and A6. The vocal line continues with 'Toot-Toot - Toot-sie, good bye, Toot-Toot - Toot-sie, bleib'. The piano part includes a triplets section marked 'p-f' (piano-forte).

cry, The choo choo train that takes me, A-way from you no
 treu. Glaub mir, mein Herz wird hier sein, und in Ge-dan-ken
 words can tell how sad it makes me, Kiss me, Toot-sie, and then, Do it
 sollst du im-mer auch bei mir sein. Toot-Toot - Toot-sie, good bye, Toot-Toot -
 a-ver a gain, Watch for the mail, I'll nev-er fail, If
 Toot-sie, bleib treu. Denk fest an mich, wie ich an dich und
 you don't get a let-ter then you'll know I'm in jail, Toot, toot, Toot-sie don't cry,
 war-te, bis ich wie-der-kehr': ich lieb dich so sehr. Toot-Toot-Toot - Toot-sie, Kopf in die Höh',
 Toot, Toot, Toot-sie Good- 1. Bye! 2. Bye!
 Lieb-ling, Toot-sie, a-dieu! dieu!
 A6 D (tacet) D

D B A7 A+
 D6 F# A9 A+ D6 E9 A6
 D6 D7 G7 G# Cm G D7 G7 G# Cm G D7
 D7 F# G# D D7 F# G# D D7 F# G# D D# A7 D6 E9
 A6 D (tacet) D

Document no 196

Grüss' mir mein Hawai (1929)

Souvenir d'Hawaï (1929)

Musique de Willi Kollo

Paroles allemandes de : Willi Kollo & Hans Pflanzner

Paroles françaises de André Mauprey

Paris, Edition Charles Brüll et Éditions Max Eschig, 1930.

Loin des pays maudits,
Il est un coin de paradis,
Où chacun doit trouver
Tout le bonheur qu'il peut rêver.
Hawaï, tel est le nom charmant
De cet Eden qu'igno-re le tourment
Hawaï, c'est là que j'ai goûté
Plaisir, extase et l'amour exalté.

Refrain :

Ri _____ ves enchantées _____
Ciel merveilleux _____
Sur des flots bleus. _
Nuits _____ que j'ai goûtées _____
Grisé sans fin _____
De doux parfums. _
Hawaï heureuse _____
Où la brune amoureuse _____
Ecoute, langoureuse _____
U-ne chanson d'amour. _____
C'est _____ l'île du rê-ve
Des nuits trop brê __ ves,
Des jours trop courts. _____

2)

C'est là que j'ai connu
Les cares-ses de Ranahu.
Quel exquis souvenir !
Puis-se-t-il un jour revenir.
Aman-te de mon beau passé,
En te quittant, je fus bien insensé,

Et je regretterai toujours Hawaï et toi, mes plus bel-les amours.

Zwei rote Rosen ein zarter Kuß

Melodie - Walter Kollo

Lied und FOXTROT

span

Zwei rote Rosen, ein zarter Kuß,
Das ist doch immer der schönste Gruß.
Man schickt sich Blumen schon am frühen Morgen,
Das Küssen kannst du bei Nacht besorgen.
Zwei rote Rosen, ein zarter Kuß,
Ist für die Frauen der schönste Gruß.
Das ist der Anfang, das ist der Schluß.
Zwei rote Rosen, ein zarter Kuß.

| [Deutsche Volkslieder](#) | [Ahnenforschung](#) | [Ferienaufenthalt](#) | [Folksongs](#) | [Hymns](#) | [Genealogy](#) |
[Pacific Holiday](#) | [HOME PAGE](#) | [Suche](#) | [Email](#) |

M: Walter Kollo

T: Kurt Robitschek

V: Wiener Bohème (Verlag)

Erstinterpret: Hubert Marischka 1926

Walter Kollo = Operettenkomponisten

≠ Willi Kollo

Document no 194

Zwei rote Rosen, ein zarter Kuss... (1926)

Deux roses pour un baiser (1926)

Musique de Walter Kollo

Paroles allemandes de : ?

Paroles françaises de Henry Moreau

Paris, Editions Francis Salabert, 1926.

Quand un homme aime u-ne fem-me,

Afin de prouver sa flam-me

Les fleurs sont toujours

Des ga-ges d'amour.

Il veut choisir les plus bel-les

Mais il ne sait pas lequel-les ?

Quel-ques œillets blancs

Mimosas troublants

Ou violet-te de Par-me ?

Tou-tes les fleurs ont du char-me,

Mais en talisman

Donnez simplement :

Refrain :

Deux roses rou-ges _____ pour un baiser _____

Pourrait-on vraiment les refuser ? _____

Symbo-le de l'amour, pour la maîtres-se _____

C'est la promes-se _____

D'une cares-se ! _____

Deux ro-ses rou-ges _____ pour un baiser _____

Pourrait-on vraiment _____ les refuser ? _____

Prochaine ivres-se, _____

Cœurs embrasés _____

Deux ro-ses rou-ges _____

Pour un baiser ! _____

2)

Pour conquérir blonde ou bru-ne,

Est-il besoin de fortu-ne ?

L'or n'est pas toujours

Plus fort que l'amour.

Avec bijoux et toilet-te
La joie est-el-le complè-te,
Quand l'amour vainqueur
Rè-gne dans un cœur ?
La pauvreté se pardon-ne
Quand avec son âme, on don-ne
Le cadeau charmant
D'un sincère amant :
Refrain

3)
Pour le timide au cœur ten-dre
Quand l'amour fait atten-dre,
Tris-te et confiant,
Il est pa-ti-ent;
A la femme qu'il ado-re
Offrant des fleurs à l'auro-re
D'être aimé le soir
Il garde l'espoir.
Cher amant, pour que ta bel-le
Ne soit plus jamais rebel-le
Fredonne à ton tour
Ce refrain d'amour !
Refrain

English Lyrics by
JOHNNY MERCER A.S.C.A.P.

Autumn Leaves

Music by
JOSEPH KOSMA
French Lyrics by
JACQUES PREVERT

Slowly with much feeling



Chorus

AM7 D7 G

The fall - ing leaves Drift by the win - dow, The AU - TUMN
C'est une chan - son, Qui nous res - sem - ble, Toi tu m'ai -

The first system of the chorus features a vocal melody line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Chord symbols AM7, D7, and G are placed above the staff. The piano part consists of chords and single notes in the left hand, and chords in the right hand.

AM6 B7 EM

LEAVES Of red and gold. I see your
mais Et je t'ai - mais. Nous vi - vions

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. Chord symbols AM6, B7, and EM are indicated above the staff. The piano part continues with harmonic support for the vocal line.

AM7 D7 G

lips, The sum - mer kiss - es, The sun - burned
tous, Les deux en - sem - ble, Toi qui m'ai -

The third system concludes the chorus. Chord symbols AM7, D7, and G are indicated above the staff. The piano part provides a final harmonic accompaniment for the vocal line.

Copyright 1947 by ENOCH et CIE
Copyright 1950 by ENOCH et CIE
International copyright secured

Sole selling agents for U.S.A. (including its territories and possessions) and Dominion of Canada
ARDMORE MUSIC (A division of CAPITOL PUBLICATIONS, INC.) By agreement with;
ENOCH et CIE, EDITEURS de MUSIQUE, 27 Boulevard des Italiens, Paris.
NATIONAL SALES DISTRIBUTORS CAPITOL SONGS INC. RKO Bldg. N.Y.C., N.Y.

AM6 B7 EM B7

hands, I used to hold. Since you went a-way, The days
 mais, Moi qui t'ai mais. Mais la vie se-pare, Ceux qui

EM D7

grow long, And soon I'll hear Old win-tar's
 s'ai-ment Tout dou-ce-ment Sans faire de

G B7-9 B7 EM

song. But I miss you most of all my dar-ling, When
 bruit. Et la mer ef-fa-ce sur le sa-ble Les

A AM B7 1. EM 2. EM AM EM

AU-TUMN LEAVES start to fall. The fall-ing fall.
 pas des a-mants dé-su-nis. C'est une chan-nis.

AUTUMN LEAVES-2
 ("LES FEUILLES MORTES")

LES FEUILLES MORTES

paroles: Jacques Prévert
musique: Joseph Kosma

Oh! je voudrais tant que tu te souviennes
Des jours heureux où nous étions amis
En ce temps-là la vie était plus belle,
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle
Tu vois, je n'ai pas oublié...
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle,
Les souvenirs et les regrets aussi
Et le vent du nord les emporte
Dans la nuit froide de l'oubli.
Tu vois, je n'ai pas oublié
La chanson que tu me chantais.

C'est une chanson qui nous ressemble
Toi, tu m'aimais et je t'aimais
Et nous vivions tous deux ensemble
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment
Tout doucement, sans faire de bruit
Et la mer efface sur le sable
Les pas des amants désunis.

Les feuilles mortes se ramassent à la pelle,
Les souvenirs et les regrets aussi
Mais mon amour silencieux et fidèle
Sourit toujours et remercie la vie
Je t'aimais tant, tu étais si jolie,
Comment veux-tu que je t'oublie?
En ce temps-là, la vie était plus belle
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui
Tu étais ma plus douce amie
Mais je n'ai que faire des regrets
Et la chanson que tu chantais
Toujours, toujours je l'entendrai!

C'est une chanson qui nous ressemble
Toi, tu m'aimais et je t'aimais
Et nous vivions tous deux ensemble
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment
Tout doucement, sans faire de bruit
Et la mer efface sur le sable
Les pas des amants désunis.

Kosma Joseph

Document no 202

Just a Little Kiss From a Little Miss (1927)

Vous tricoterez (1929)

Musique de Eddie Kuhn

Paroles anglaises de E. Kuhn

Paroles françaises de Léo Lelièvre, Henri Varna & Fernand Rouvray

Interprète : Pizella (Revue du Palace Paris-Madrid)

Paris, Editions Musicales Sam Fox, 1929.

Skies are bluer the wholeday long,
Life holds only a sweet love song could
Heaven be as sweet as this, _____
Troubles vanish'd when I met her,
Now there's smiles where the troubles were,
And all on account of a kiss, _____

Refrain :

Just a little kiss from a little miss I love, _____
Brought a happy breeze,
Hummin' thro' the trees above, _____
Ev'ry little bird sang
Melodies so gay,
Happiness just seem'd to hurry my way,
Just a little sigh,
Made me want to buy a ring,
Something in her eyes
Made me realize I'm king,
And now _____ the only thing I keep thinking of _____
Is a little kiss from a little miss I love. _____

Oui, messieurs, pour vous c'est fini
La belot', le golf, le rugby
Le cercle et tout ce qui s'en suit... _____
Car pour vous distrair' come il faut,
En restant chez vous bien au chaud
On vous apprendra du nouveau. _____

Refrain :

Vous tricoterez
Vous tricoterez jeun's hom-mes

Vous tricoterez
Vous tricoterez, en som_____me
Faut _____ avec adres-se
Dans des tons divers
Fair' pour vos maîtres-ses
Des pullovers
Vous tricoterez
Vous tricoterez, jeun's hom-mes,
Vous tricoterez
Vous tricoterez, en som_____me,
Les femm's _____ l'ont déclaré
Pour vous occuper _____
La nuit et le jour
Vous tricoterez toujours _____

2)

Vous n'irez plus courir pour voir
Des boit's de nuit c'est l'assomoir
Et puis, l'on s'enruhm' vit' le soir !... _____
Au foyer, vous resterez seul
Fumant la pip' comme un aïeul
Et en buvant vot-tre tilleul. _____
Refrain

Document no 225

Das macht das Herz, das macht die Liebe! (1925)

Ce sont des pierrots... des pierrettes (1928)

Musique de Hugo Leonard

Paroles allemandes de ?

Paroles françaises de L. Lelièvre & Louis Despax

Paris, Publications Francis-Day (S.A.), 1928.

A l'heure où le soleil

Son-ne le réveil

A ceux qui, dans leur lit, s'prélas-sent,

On peut voir jeun's et beaux,

Et sortant du métro,

Des couples enlacés, qui pas-sent ____

Bras dessus, bras dessous

Riant comm' des fous

N'ayant pas beaucoup d'sous

Mais malgré tout

Ils s'appell'nt : mon coco

Et se gris'nt de bécots

Ça leur fait beaucoup d'bien

Et ça n'leur coût' rien...

Ces beaux amoureux qui s'en vont tout joyeux

Avec des rayons de printemps dans les yeux... _____

Refrain :

Ce sont des pierrots, des pierret-tes,

Des trottins et des apprentis...

Des calicots, des midinet-tes,

Fleurs de pavé, joyeux titis...

Ils ont toujours là la joie en tête

Et surtout quand vient le sam'di...

Car ils revoient la p'tit guinguet-te

Ou chaqu'dimanche, ils font leur nid

Ce sont des pierrots, des pierret-tes,

Fleurs du pavé, printemps d'Paris.

2)

A Montmartre, au Moulin

Le bal bat son plein...
Voyez ces danseu-ses coquet-tes
Bas de soie les plus fins
P'tits souliers de satin,
Noir aux yeux et rouge aux pommet-tes...
Empressés, les danseurs
Leur paient des douceurs...
Ils sont chics, élégants
Ils ont mêm'des gants
Qu'ils ne mett'nt jamais, car
Pour tâter au hasard,
Les p'tits coins mystérieux
La main nue, c'est mieux...
Ces couples joyeux qui se gri-sent de bruit
Et sans se lasser dansent tou-te la nuit... _____
Refrain

YOU'RE TOO DANGEROUS, CHERIE

Lyric by
MACK DAVID
A.S.C.A.P.

French Lyric by EDITH PIAF

Featured in the Warner Bros. Picture

"TO THE VICTOR"

"LA VIE EN ROSE"

Music by
LOUIGUY

Slowly

PIANO *mp*

The piano introduction is in 4/4 time, marked 'Slowly' and 'mp'. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The introduction concludes with a double bar line.

VERSE

mp con la voce

G7-9 C A7-9 Dm G7

I'm so a - fraid when we're a - lone, My heart and soul are not my own. I'm like a
Des yeux qui font bais-ser les miens, Un rir' qui se perd sur sa bouch', Voi - là le

The first line of the verse is in 4/4 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat. The lyrics are written below the staff.

C Gm A7 Dm7 G7

toy with which you play, You pull the strings and I o - bey.
por - trait sans re - touch' De l'hom - me au - quel j'ap - par - tiens.

rit.

The second line of the verse is in 4/4 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat. The lyrics are written below the staff. The tempo marking 'rit.' is present at the end of the line.

CHORUS *Slowly with much expression*

C Cma7 C6 C Dm7 G7

YOU'RE TOO DANGEROUS, CHERIE, Too dan-ger-ous for me, I know I can't re - sist you.
Quand il me prend dans ces bras Il me par-le tout bas, Je vois la vie en ro - se,

mp-mf a tempo

The chorus is in 4/4 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat. The lyrics are written below the staff. The tempo marking 'mp-mf a tempo' is present at the beginning of the chorus.

S-1480-2

Copyright MCMXLVII by Editions Arpege, Paris

Copyright MCMXLVIII by HARMS, Inc.

Publisher member of A.S.C.A.P.

International Copyright Secured.

Made in U. S. A.

ALL RIGHTS RESERVED INCLUDING PUBLIC PERFORMANCE FOR PROFIT
The making of any unauthorized adaptation, arrangement or copy of this publication, or any part thereof,
is an infringement of copyright and subjects the infringer to severe penalties under the Copyright Act.

Dm G7 Dm7 G7 C F#m6 Dm7 G7

You're too beau-ti - ful Che - rie; What will be-come of me, Will I re-gret I kissed you.
 Il me dit des mots d'a - mour, Des mots de tous les jours, Et ça m'fait quel-que cho - se.

C Cma7 C6 C C7 F

You're too glam-or - ous Che - rie, So am - o - rous Che - rie, So thrill-ing in my arms.
 Il est en - tré dans mon coeur U - ne part de bon - heur Dont je con-nais la cause.

Fm C Eb° Dm7 ten. G7-9

I know it's fool-ish to love you so much But I for-get to be smart when you touch me;
 C'est lui pour moi, Moi pour lui, dans la vie, Il me l'a dit, là ju - ré pour la vi - e.

C Cma7 C6 Dm7 G7 1. C Ab9 Dm7 G7 2. C Dm7 C

My heart tells me to be-ware, You're dan-ger-ous Che-rie, but I don't care.
 Et dès que je l'a-per-çois A - lors je sens en moi Mon coeur qui bat.

p rall. 6

LA VIE EN ROSE

Lyric by
MACK DAVID
A.S.C.A.P.

French Lyric by EDITH PIAF

Music by
LOUIGUY

Slowly

PIANO *mp*

The piano introduction is in C major, 4/4 time, marked 'Slowly' and 'mp'. It features a series of chords and arpeggiated figures in both hands, creating a romantic and nostalgic atmosphere. The melody is primarily in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

VERSE

G7-9 C A7-9 Dm G7

I thought that love was just a word They sang a - bout in songs I heard. It took your
Des yeux qui font bais-ser les miens, Un rir' qui se perd sur sa bouch', Voi - là le

mp con la voce

The first verse of the song is in C major, 4/4 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The tempo is 'Slowly'. The lyrics are in English and French. The piano part includes a 'con la voce' marking, indicating a vocal-like quality.

C Gm A7 Dm7 G7

kiss - es to re - veal That I was wrong and love is real.
por - trait sans re - touch' De l'hom - me au - quel j'ap - par - tiens.

rit.

The second verse of the song is in C major, 4/4 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The tempo is 'Slowly'. The lyrics are in English and French. The piano part includes a 'rit.' marking, indicating a ritardando.

CHORUS *Slowly with much expression*

C Cma7 C6 C Dm7 G7

Hold me close and hold me fast, The mag-ic spell you cast, This is LA VIE EN ROSE...
Quand il me prend dans ses bras Il me par-le tout bas, Je vois la vie en ro - se,

mp-mf a tempo

The chorus of the song is in C major, 4/4 time. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The tempo is 'Slowly with much expression'. The lyrics are in English and French. The piano part includes a 'mp-mf a tempo' marking, indicating a mezzo-forte dynamic and a tempo change.

Dm G7 Dm7 G7 C F#m6 Dm7 G7

When you kiss me heav-en sighs, And tho' I close my eyes I see LA VIE EN ROSE. —
Il me dit des mots d'a-mour, Des mots de tous les jours, Et ça m'fait quel-que cho - se.

C Cma7 C6 C C7 F

When you press me to your heart I'm in a world a - part, A world where ros-es bloom;
Il est en - tré dans mon cœur U - ne part de bon - heur Dont je con-nais la cause.

Fm C Eb° Dm7 ten. G7-9

And when you speak An-gels sing from a-bove; Ev-'ry day words seem to turn in - to love songs.
C'est lui pour moi, Moi pour lui, dans la vie, Il me l'a dit, l'a ju - ré pour la vi - e.

C Cma7 C6 Dm7 G7 1. C Ab9 Dm7 G7 2. C Dm7 C

Give your heart and soul to me And life will al-ways be LA VIE EN ROSE. ROSE.
Et dès que je l'a-per-çois A - lors je sens en moi Mon cœur qui bat. bat.

verified date:

IF YOU LOVE ME (REALLY LOVE ME)

(Hymne A L'Amour)

Vocal Arrangement by
JOHNNY WARRINGTON
FEMALE VOCAL

English Lyric by GEOFFREY PARSONS
French Lyric by EDITH PIAF
Music by MARGUERITE MONNOT

Slowly 3 A

If the sun should tumble from the sky, If the
Le ciel bleu sur nous peut se-crou-ler, Et la

sea should sud-den-ly run dry, IF YOU LOVE ME, REAL-LY LOVE ME, Let it
ter - re peut bien s'ef-fon-drer Peu m'im-por-te si tu m'ai-mes, Je me

hap-pen, I won't care. If it seems that ev-'ry-thing is lost, I will
moque du monde en-tier. Tant qu'a-mour i-non-dra mes ma-tins, Que mon

smile and nev-er count the cost, IF YOU LOVE ME, REAL-LY LOVE ME, Let it
Corps fre-mi-la sous tes mains, Peu m'im-por-te les grands pro-blé-mes, Mon a

hap-pen. dar-ling I, won't care. Shall I catch a shoot-ing star? Shall I
mour puis-que tu m'ai - - - mes. J'i-rai jus qu'au bout du monde, Te me

bring it where you are? If you want me to, I will; — You can
je f'rais tein-dre blonde, Et tu me le de-mand-ais. On peut

set me an-y task, I'll do an-y-thing you ask, If you'll on-ly love me
bien ri-re de moi, Je f'rais n'im-por-te quoi, Si tu me le de-man-

C

still-When at last our life on earth is through I will share e-ter-ni-ty with
dais - nous aur-ons pour nous l'é-ter-ni-té, Dans le blue de toute l'im-men-si-

you; IF YOU LOVE ME, REAL-LY LOVE ME, Then what-ev-er hap-pens
te Dans le ciel plus de pro-blé-mes, Dieu ré-u-nit ceux qui,

1. 2.

I won't care. If the care. —
S'ai - - - ment. Le ciel ment. —

Copyright MCMXLIX, MCMLIII, MCMLIV by France Music Corporation, New York, N. Y.
All Rights Reserved

TRANSLATION
1953

(REALLY LOVE ME)

(Hymne A L'Amour)

Vocal Arrangement by
JOHNNY WARRINGTON
MALE VOCAL

English Lyric by GEOFFREY PARSONS
French Lyric by EDITH PIAF
Music by MARGUERITE MONNOT

Slowly

3

[A]

If the sun should tum-ble from the sky, If the
le ciel bleu sur nous peut s'é-crou-ler, Et la

sea should sud-den-ly run dry, IF YOU LOVE ME, REAL-LY LOVE ME, Let it
ter-re peut bien s'é-fon-dre, Peu m'im-par-te si tu m'ai-mes, Je me

hap-pen, I won't care. If it seems that ev-ry-thing is lost, I will
maque du monde en-tier. Tant qu'il a-mour i-non-dra mes ma-tins, Que mon

smile and nev-er count the cost, IF YOU LOVE ME, REAL-LY LOVE ME, Let it
Corps fré-mi-ra sous tes mains, Peu m'im-par-te les grands pro-blé-mes, Mon a

hap-pen, dar-ling, I won't care. Shall I catch a shoot-ing star? Shall I
mour puis-que tu m'ai-mes. J'i-rai jus qu'au bout du monde, Je me

bring it where you are? If you want me to, I will; You can
Je suis t'en-dre blonde, Si tu me le de-mand-ais. On peut

set me an-y task, I'll do an-y thing you ask, If you'll on-ly love me still-when at
bien ri-re de moi, Je fe-rai tout ce que tu me le de-mand-ais. Nous aur-

last our life on earth is through, I will share e-ter-ni-ty with
ons pour nous l'é-ter-ni-té, Dans le bleu de toute l'im-men-si-

you; IF YOU LOVE ME, REAL-LY LOVE ME, Then what-ev-er hap-pens,
te Dans le ciel plus de pro-blé-mes, Dieu ré-u-nit ceux qui

1. I - won't Care. If the Care.
sai - ment. Le ciel ment.

2.

Copyright MCMXLIX, MCMLIII, MCMLIV by France Music Corporation, New York, N. Y.
 Sole Selling Agent **DUCHESSE MUSIC CORPORATION**, 322 West 48th Street, New York, N. Y. for U. S. A. and Canada
 International Copyright Secured Made in U. S. A. All Rights Reserved

IF YOU LOVE ME

(Really Love Me)

(Hymne A L'Amour)

Key of G (B-D)

Tune Uke

A D F# B



English Lyric by GEOFFREY PARSONS

French Lyric by EDITH PIAF

Music by MARGUERITE MONNOT

Piano *mf* **Slowly** *rit*

Refrain, Broadly (well marked)

*G B7 Em Em7 Am Am7 D7

If the sun should tum-ble from the sky, If the sea should sud-den-ly run dry, IF YOU
 Le ciel bleu sur nous peut sé-crou-ler, Et la ter-re peut bien s'ef-fon-drer Peu m'im-

mp-mf R.H.

G B7 C Cm6 G Em Am Am7 D7 G B7

LOVE ME, REAL- LY LOVE ME, Let it hap-pen, I won't care. If it seems that ev-'ry-thing is
 por-te si tu m'ai-mes, Je me moque du monde en-tier. Tant qu'il-a-mour i-non-dra mes ma-

Em Em7 Am Am7 D7 G B7 C Cm6

lost, I will smile and nev-er count the cost, IF YOU LOVE ME, REAL- LY LOVE ME, Let it
 tins, Que mon corps fré-mi-ra sous tes mains, Peu m'im-porte les grands pro- blé-mes, Mon a

Symbols for Guitar, Diagrams for Ukulele.

1954 US

G C6 D7-9 G Em B7 Em B7 Em
 hap-pen, dar-ling, I won't care. Shall I catch a shoot-ing star? Shall I bring it where you are? If you
 mour puis-que tu m'ai - mes. J'i-rais jus qu'au bout du monde, Je me fe rais tein-dre blonde, Si tu

Rubato - la bit faster

C#dim C7 B7 C#dim C7 B7 Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7 Am6 B7 Em Em7
 want me to, I will; You can set me an-y task, I'll do an-y-thing you ask, If you'll
 me le de mand-ais. On peut bien ri-re de moi, Je fe - rais n'im por - te quoi, Si tu

Am Am7 D7 G B7 Em Em7
 on - ly love me still - When at last our life on earth is through, I will
 me le de - man - dais - Nous aur - ons pour nous l'é - ter - ni - té, Dans le

a tempo

Am Am7 D7 G B7 C Cm6
 share e - ter - ni - ty with you; IF YOU LOVE ME, REAL - LY LOVE ME, Then what -
 bleu de toute l'im-men - si - té Dans le ciel plus de pro - blé - mes, Dieu ré -

G Am7 D7-9 1. G D7 2. G Cm6 D7-9 G6
 ev - er hap-pens, I won't care. If the care.
 u - nit ceux qui s'ai - ment. Le ciel ment.

rit a tempo mf rati.

A LITTLE TOUCH OF FRANCE

English Words by
JIMMY KENNEDY
Original French Words by
G. MOUSTAKI

«LMILORD»



«A LITTLE TOUCH OF FRANCE»

Music by
MARGUERITE MONNOT

Moderately Bright



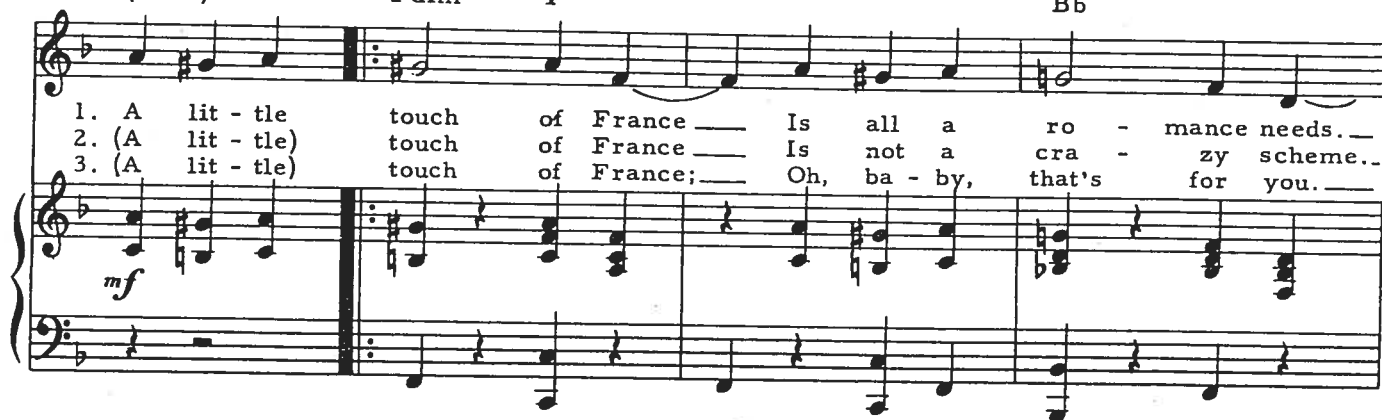
CHORUS

(tacet)

Fdim

F

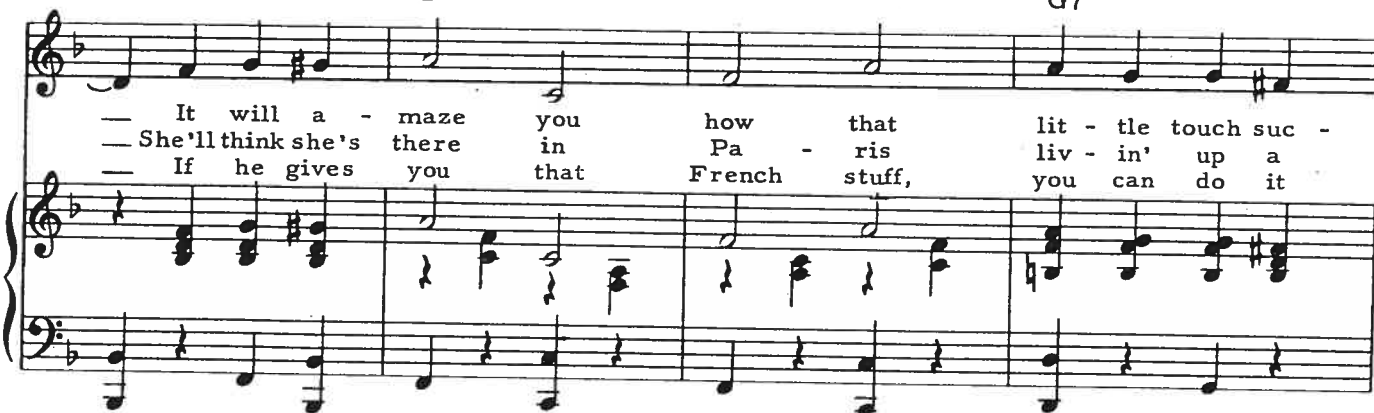
Bb



Bb

F

G7

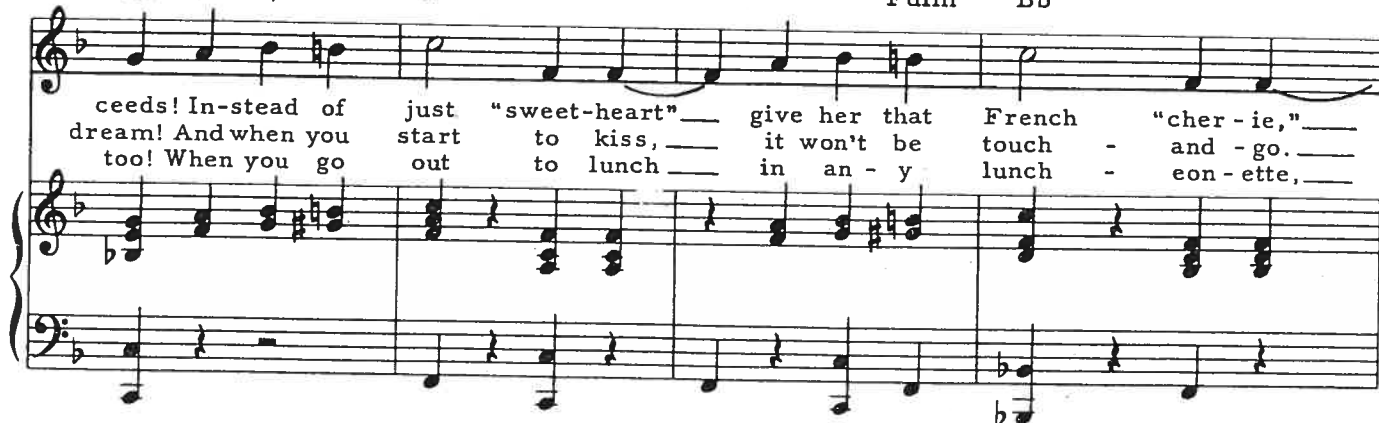


C7 (tacet)

F

Fdim

Bb



133 - 0351

Copyright © 1959 by EDITIONS SALABERT S.A., Paris IX
Rights for the United States of America and Canada exercised by
ALAMO MUSIC, INC., New York 19, N.Y. 1959
By arrangement with EDITIONS SALABERT, owners of all World-Wide rights
International Copyright Secured Printed in U S A

Bdim F G7

— And soon in - stead of "yes" — she's gon - na say, "Oui
 — She'll play it French and kiss — a la Bri - gitte Bar -
 — If he says, "Pan - cakes, please," — you or - der crepes su -

C7 (tacet) Fdim F Bb

Oui!" And when she says, "Oui Oui," — That's all a fel - la wants. —
 dot. And when she plays Bar-dot, — You've made a big ad - vance. —
 zette. And when he asks you why, — say, "vive la dif - fer - ence!" —

Bb F Bb

— So give your love af - fair that lit - tle touch of
 — So, broth - er, let her have that lit - tle touch of
 — Can be a lot of fun, that lit - tle touch of

1-2 F Cdim7 C7 Cdim7 C7 (tacet) 3 F

France!
 France!

2. A lit - tle France!
 3. A lit - tle

MY LEGIONAIRE

French Words by
RAYMOND ASSO
English Version by
GEORGE BROWN

Music by
MARGUERITE MONNOT

Agitato

Piano *f*

allarg. molto

* Dmi.

Allegro moderato

Gmi. Dmi. Gmi. Dmi. A7

Out of the de - sert sands he came In - to my heart he cast his flame
Peo - ple in Par - is laugh at me, Peo - ple in Par - is know that he's

p a tempo

Dmi. Gmi. A+ Dmi. D7 Gmi.

And I knew I was his for - ev - er Man-y the man I've made sur-ren-der
Fool-ing me. I am one of man - y Why is it when his arms embrace me

*Diagrams for Guitar Accomp.

Copyright 1936 by Les Editions De Paris
American Version, copyright (1936) by Crawford Music Corporation, New York, N.Y.
International Copyright Secured Made in U. S. A.

ALL RIGHTS RESERVED INCLUDING PUBLIC PERFORMANCE FOR PROFIT

This edition is authorized for sale only in United States, Canada and Newfoundland
Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright.



Man-y who've worshipped at my shrine But I could nev-er call him mine
I'm like a play-thing in his hands? I'm just a slave to his de - mands,

accel.

His loves are scat-tered all a - bout him What can I do? I'm lost with - out him.
He swears he's true and though I doubt him What can I do? I'm lost with - out him.

sf mf

p

rit.

Refrain
Tempo di Blues (*very slowly*)

Though he has sweet heart here and there I'm sat - is - fied if I can share MY LEG-ION-

p-mf

AIRE

Though it's an emp-ty love af - fair I live in

mf p

hopes he'll learn to care MY LEG-ION - AIRE He is - n't sweet he is - n't kind and he de-

stroys my peace of mind What do I care? —

With - out his love my life is bare — I pray the

Lord a - bove will spare MY LEG-ION - AIRE. AIRE. —

MON LÉGIONNAIRE

1st Verse

Il avait de grands yeux très clairs
Où parfois passaient des éclairs
Comme au ciel passent les orages.
Il était plein de tatouages
Que j'ai jamais très bien compris,
Son cou portait: "Pas vu, pas pris."
Sur son cœur on lisait: "Personne."
Sur son bras droit un mot: "Raisonne!"

2nd Verse

Bonheur perdu, bonheur enfui,
Toujours je pense a cette nuit,
Et l'envie de sa peau me ronge.
Parfois je pleure et puis je songe
Que lorsqu'il était sur mon cœur,
J'aurais du crier mon bonheur...
Mais je n'ai rien osé lui dire:
J'avais peur de le voir sourire!

1st & 2nd Refrain

J'sais pas son nom, je n'sais rien d'lui.
Il m'a aimée toute la nuit
Mon légionnaire!
Et me laissant à mon destin
Il est parti dans le matin
Plein de lumière!
Il était minc', il était beau,
Il sentait bon le sable chaud,
Mon légionnaire!
Y'avait du soleil sur son front
Qui mettait dans ses cheveux blonds
De la lumière!

3rd Verse

On l'a trouvé dans le désert,
Il avait ses beaux yeux ouverts,
Dans le ciel passaient des nuages.
Il a montré ses tatouages
En souriant et il a dit,
Montrant son cou: "Pas vu, pas pris."
Montrant son cœur: "Ici personne."
Il savait pas. Je lui pardonne.

3rd Refrain

J'étais pourtant que le destin
Me ramènerait un beau matin
Mon légionnaire!
Qu'on s'en irait seuls tous les deux,
Dans quelque pays merveilleux
Plein de lumière!
Il était minc', il était beau,
On l'a mis sous le sable chaud,
Mon légionnaire!
Y'avait du soleil sur son front
Qui mettait dans ses cheveux blonds
De la lumière!

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (J)

The Desert Song (1926)

Le chant du désert (de l'opérette « Le chant du désert », 1928)


Musique de Sigmund Romberg

Paroles anglaises de Oscar Hammerstein II et Otto Harbach

Paroles françaises de Roger Ferreol et Saint-Granier

My desert is waiting,
Dear, come there with me.
I'm longing to teach you
Love's sweet melody
I'll sing a dream song to you,
Painting a picture for two
Blue heaven and you and I,
And sand kissing a moonlit sky.
A desert breeze whisp'ring a lullaby,
Only stars above you
To see I love you.
Oh, give me that night divine
And let my arms in yours entwine.
The desert song, calling,
Its voice enthralling
Will make you mine.

La nuit se constelle
Et s'étend sur toi
Le désert t'appelle
Viens, entends sa voix
La brise dans un frisson
Nous murmure sa chanson
Viens ! C'est le chant du désert
Le soir met ses parfums dans l'air
Exprès pour nous
Le ciel se fait plus doux
Et la brise exquise et grisante chante



Viens ! Tes yeux émerveillés
Verront l'Orient s'éveiller
Sans résister
Viens jusqu'au jour
Ecouter ce chant d'amour.

When Hearts Are Young

(Ein Herz, das liebt, will glücklich sein)

Foxtrot

Originaltext: Cyrus Wood
Deutscher Text: Kurt Hertha

Musik: Sigmund Romberg/Alfred Goodman
Klav.-Arr.: Karl R. Brachtel

Allegretto

F

Schön ist's
Ah! Love!

p *rit.* *p*

Bb F Bb Gm7 C9 F Bb Bbm F G9

im-mer wenn du bei mir bist, dann bin ich se-lig und so glücklich, weil du mich nur
What do you want with me? Give me a heart that's light and hap-py, young and fan-cy

C7 F Bb F

küßt. Doch du bist nicht immer hier bei mir.
free! Oh! No! for-tun-ate you will be,

p

Bb Gm7 C9 F Bb Bbm F C7 F

Und das ist lei-der gar-nicht schön, my Dar-ling, mer-ke dir: Ein Herz,
If you es-cape one half the heart aches, I've in store for thee! When hearts

rit. *p*

Foxtrot-Tempo
Refrain

das liebt, will glück - lich sein.
are young, When love's a star,

Hm⁷ E⁷ Gm

Es braucht ja nur ein klei - nes
a song un - sung, A mag - ic

Av Bbm Gm⁷ C⁹ C⁷₅₊ Am⁷ F

biß - chen Son - nen - schein. Läßt du mein Herz nicht
land that gleams a - far; We feel it's truth, It's

Am⁷ F⁶ Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷₅₊ F

ein - sam sein und nie al -
voice al - lures, And youth calls

Hm⁷ E⁷ A⁷ Cm D⁷

lein, ja, dann bleibt es im - mer dein!
youth Say - ing: "Take me I am yours!"

G⁷ Bbm F C Bb C⁹- F

dim. pp

Linger Awhile

(Mein Liebling heißt Mädi)

Foxtrot

Originaltext: Harry Owens

Deutscher Text: Beda

Musik: Vincent Rose

Klav.-Arr.: Karl R. Brachtel

Moderato

Piano introduction in F major, 4/4 time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic, then a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and finally a ritardando (*rit.*) leading to a final chord.

The time is com- ing soon to say good- bye, A time of

Das Gold der Son- ne und der Mon- den- schein, das Gold der
Kein Blü- ten- ho- nig und kein Pfäl- zer- wein, kein Pfir- sich,
Kein wun- des Reh, kein frie- rend Vö- ge- lein, kein dür- res
Es zieh'n die Jah- re ü- bers Meer der Zeit, und ein- sam

mf

F C⁷ F G⁷ B^bm F Gm⁷ C⁷ F C⁷ F

sad- ness it will be, But Hon- ey lis- ten to my

Ster- ne wun- der- bar, _____ kein Gold auf Er- den kann je
kei- ne Kir- sche rund, _____ nichts Sü- Bes auf der Welt kann
Blatt, vom Wind ver- weht, _____ der Wurm am Weg kann ja nicht
bin ich, alt und müd', _____ ein Blond-kopf geht vor- bei im

G⁷ B^bm C⁷ F A⁷ D⁷ Gm D⁷ Gm E^b7 Cm D⁷

part- ing sigh, And lin- ger on a- while with me.

schö- ner sein, als mei- ner Lieb- sten gold'- nes Haar! _____
sü- ßer sein, als mei- ner Sü- ßen sü- ßer Mund. _____ 1. 2. 3. Mein
är- mer sein, als ich, wenn sie von dan- nen geht. _____ 4. Mein
Flü- gel- kleid, da klingt in mir das al- te Lied: _____

f *rit.* *p*

Gm D⁷ G⁷ C G[#]7 Am D⁹ F G⁷ C C⁷+

© 1923 by Leo Feist Inc., New York

Wiener Bohème Verlag GmbH., Berlin-München, für Deutschland, Österreich-Ungarn, Polen, Rußland, Lettland, Litauen, Balkan-Staaten und die Türkei

WBV 1245

stars shine a-bove you, Yet lin-ger a-
 Lieb - ling ——— heißt Mä - di, ——— und Mä - di ——— ist war
 Lieb - ling ——— hieß Mä - di, ——— und Mä - di ——— war

while; They whis- per "I love you", so lin- ger
 süß, ——— sie ist kei - ne La - dy ——— und kei - ne ———
 süß, ——— sie war kei - ne La - dy ——— und kei - ne ———

a- while, and when you have gone a- way, Each
 Mar - quise, ——— je - doch tief ——— im Her - zen drin, ——— da
 Mar - quise, ——— je - doch tief ——— im Her - zen drin, ——— da

hour will seem a day, I've some- thing to tell you,
 throat sie — als Kö - ni - gin. — Mein Lieb - ling — heißt Mä - di, —
 throat sie — als Kö - ni - gin. — Mein Lieb - ling — hieß Mä - di, —

So lin- ger a- while while
 und Mä - di — ist süß. (rep. ad lib.) (Fine)
 und Mä - di — war süß.

F C⁷ F D^b7 Gm⁷ C⁷ C^o
 C⁷ Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷ D^b7 F^j7 F
 F^o F C⁷ Dm A⁷
 D⁷ G⁷ C⁷ C⁷ F C⁷ F
 D^b7 Gm⁷ C⁷ F G⁷ C⁷ F C⁹ F

mf
 p
 f

WBV 1245

Words by
GEO KOGER
& H. VARNA

American Version by
J. P. MURRAY and
BARRY TRIVERS

Two Loves

(J'ai Deux Amours)

Tune Ukulele

A D F# B

Music by
VINCENT SCOTTO

Molto moderato (very slow)

Piano

* G

p (very slow)

All my life I yearned for love and searched for hap - pi - ness,
On dit qu'au de - là des mers La bas, sous le ciel clair,
Quand sur la ri - ve par-fois, Au loint ain j'a - per - çois

Bmin.

G F#7 Emin. D7 G

And I dreamed of some one I could wor - ship and ca - ress;
Il ex - iste u - ne ci - té Au sé - jour en - chan - té.
Un pa - que bot qui s'en va Vers lui je tends les bras!

Then one day love said to me: "I am yours!"
Et sous les grands arbres noirs, Cha - que soir,
Et le cœur bat - tant d'é - moi: A mi voix,

But I learned that when it rains, it pours.
Vers el - le s'en va tout mon es - poir.
Dou - ce - ment je dis: "Em - por - te moi:"

Slow with tenderness

Refrain *p-mf*

Two loves have I _____ and they tear me a -
J'ai deux a - mours _____ Mon pa - ys et Pa -

part. _____ Two loves have I, _____ both are in my
ris. _____ Par eux tou - jours _____ Mon cœur est ra -

heart. *vi.* One is a flow'r and the oth - er a
See note below

G D+ G D+ G Amin7 G Emin.

N.B. *)

flame. Two loves have I, but they're not the

G G+ G A7 D7

same. When I'm in a gay mood, 'tis then my
Ma Sa - van' est *bel - le, Mais à quoi*

G C C+ C

*) Uke Tacet

light love I crave; Then a - gain at times, my oth - er
bon le ni - er *Ce qui m'en - sor - cel - le C'est Pa -*

G D+ G B7

cresc.

cresc.

E^{min.} E^b7 D7 D⁺

love can make me a slave. I can't de
ris, Pa - ris tout en - tier. Le voir un

dim.

G D⁺ G A^{min}7 G E^{min.} G G⁺

ny that to both, I am true;
jour C'est mon rê - ve jo - li

G A7 D7

Two loves have I, both of them are
J'ai deux a mours Mon pa - ys et P

G D⁺ G

you! Two loves have you!
ris! J'ai deux a - ris!

mf *dim.*

(J'AI DEUX AMOURS)

3

French Lyrics by
GEO. KOGER
and H. VARNA
English Version by
J. P. MURRAY
and BARRY TRIVERS

Music by
VINCENT SCOTTO

Rubato

Slowly (*ad lib.*)

All my life I yearned for love and searched for hap - pi - ness,
On dit qu'au de - là des mers La bas, sous le ciel clair,
Quand sur la ri - ve par - fois, Au loin - tain j'a - per - çois

p *colla voce*

Gmi7 C9 Gmi7 C9 F Ami F7

And I dreamed of some one I could wor-ship and ca-ress; Then one day love said to me:
Il ex-iste un-e ci-tè Au sè-jour en-chan-tè. Et sous les grands ar-bres noirs,
Un pa-que - bot qui s'en va Vers lui je tends les bras! Et le cœur bat - tant d'è - moi:

C C#dim Dmi7 G7 Gmi7 C9

"I am yours?" But I learned that when it rains, it pours.
Cha - que soir, Vers el - le s'en va tout mon es - poir.
A mi - voix, Dou - ce - ment je dis: "Em - por - te moi:"

Arr. by Helmy Kresa

Copyright (1930) by Francis Salabert, Paris, France
Copyright (1931) Miller Music Corporation, 1619 Broadway, New York, N. Y.
Copyright (1947) Miller Music Corporation, 1619 Broadway, New York, N. Y.

813-3

International Copyright Secured *radio version*

Made in U. S. A.

Refrain, Slowly with tenderness

C7 F Gmi7 F Bbmi F

Two loves have I _____ and they tear me a - part. _____
 J'ai deux a - mours _____ Mon pa - ys et Pa - ris. _____

mp - mf

G7 C7 F Abdim

— Two loves have I, _____ both are in my heart. _____
 — Par eux tou - jours _____ Mon cœur est ra - vi. _____

Gmi7 C7 ^{+) See note} F Gmi7 F Bbdim F

— One is a flow'r _____ and the oth - er a flame. _____

G7 C7 F Gm|7

— Two loves have I, _____ but they're not the same. _____

* In French version omit from * to *

F + Cmi7 Bb Bbaug Gmi Gmi7 C7 C9aug Fmaj7 F

— When I'm in a gay mood, 'tis then my light love I crave;
 — Ma Sa - van' est bel - le, Mais à quoi bon le ni - er

A7aug Dmi (maj7) Dmi7 Db9 Gmi7

— Then a - gain at times, my oth - er love can make me a slave.
 — Ce qui mèn - sor - cel - le C'est Pa - ris, Pa - ris tout en - tier.

C9 C7 F Gmi7 F Bbmi F

— I can't de - ny that to both, I am true; Two loves have
 — Le voir un jour C'est mon rê - ve jo - lie J'ai deux a

G7 C7 1 F Fdim C9 C7 2 F Eb F

I, both of them are you! Two loves have you!
 mours Mon pa - ys et Pa - ris! J'ai deux a - ris!

813-3

RAY KINNEY'S COLLECTION OF
POPULAR HAWAIIAN SONGS

JOHNNY NOBLE'S ROYAL COLLECTION OF
HAWAIIAN SONGS



Under The Bridges Of Paris

3

(Sous Les Ponts De Paris)

English lyric by DORCAS COCHRAN

French lyric by J. RODOR

Tune Uke
G C E AMusic by
VINCENT SCOTTO

Moderately

Piano

Verse

My dar - ling, why I sing this song is eas - y to ex -
Pour al - ler a Su - res nes ou tien 'a Cha - ren -

plain. It tells what hap - pens all a - long the bridg - es
ton. Tout le long de la Sei - ne on pas - se

of the Seine. The vag - a - bonds go there at
sous les ponts. Pen - dant le jour, sui - vant son

Chords: F, Gm, C7sus.4, C7, Gm, C7sus.4, C7, F, G7, C

Copyright (1914) by H. Delormel

Copyright renewed 1948 by Vincent Scotto and assigned to H. Delormel

Copyright (1952) by Editions Fortin and assigned to HILL AND RANGE SONGS, INC., New York, N.Y.

This version Copyright 1953 by HILL AND RANGE SONGS, INC., New York, N.Y.

International Copyright Secured

Made in U. S. A.

All rights reserved including the right of public performance for profit

Authorized for sale in the United States of America, Canada, and the Philippine Islands only

night to sleep all their trou- bles a - way, But when the
cours, tout Pa - ris en ba - teau dé - fi - - le, L'cœur plein d'en

moon is shin - ing bright, my heart wants to sing it this way.
train, ça va, ça vient, Mais l'soir lors-que tout dort tran - quil - le

Chorus

How would you like to be down by the
Sous les ponts de Pa - ris lors - que des

Seine with me? Oh, what I'd give for a mo - ment or
cend la nuit. Tout's sort's de gueux se fau - fil'nt en ca -

F G7 C7

two un - der the bridg - es of Pa - ris with you.
 chet - te et sont heu - reux d'trou - ver u - ne cou - chet - te.

F

Dar - ling, I'd hold you tight, ——— far from the eyes of
 Hô - tel du Cou - rant d'Air, ——— où l'on ne paye pas

C7 Gm A7

night. ——— Un - der the bridg - es of Pa - ris with you,
 cher. ——— L'par-fum et l'eau c'est pour rien mon mar - quis,

Gm C7 1. F Bdim7 C7 2. F

I'd make your dreams come true. true. ———
 sous les ponts de Pa - ris. ris. ———

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (P)

Yes ! We have no bananas (1923)

Oui, nous n'avons pas d'bananes

Musique et paroles originales de Frank Silver et Irving Cohn

Paroles françaises de Marc Hély et Rouvray

Yes! We have no bananas

We have no bananas today

We've broad beans like bunions cabahges and honions

An all kinds of fruits and say

We have an old fashioned tomatho

A nice Jersey potahto

But Yes! We have no bananas

We have no bananas today.

Oui ! Nous n'avons pas d'bananes

Pas du tout d'banan's aujourd'hui

Ça m'surprend, c'est vraiment désolant, quel ennui

Y a pas d'banan's aujourd'hui

Mais c'est promis, dimanche ou mardi

Viens j'te donn'rai des nèfles.

Ah ! Oui ! Nous n'avons pas d'bananes

Pas du tout d'banan's

Document no 1

Yes ! We have no bananas (1923)

Ausgerechnet Bananen

Musique et paroles originales de Frank Silver et Irving Cohn

Paroles allemandes de Beda

*Old fashion – new fashion, Ein Klavieralbum mit Schlägern der
Zwanzigerjahre für Kenner und Liebhaber*, Berlin, Wiener Boheme Verlag,
1958, pages 12-13.

Couplet 1 :

Meier ist ein Don Juan, und er weiss Bescheid: mit den Blumen fängt man
an bei der Weiblichkeit!

Und er kauft in Occasion einen Blütenstrauss, doch im höchsten Grad
belämmert wandert er nach Haus.

Was sagt man?

Refrain 1 :

Ausgerechnet Bananen, _____

Banane verlangt sie von mir! _____

Sie tun nicht erfreuen die schönsten Levkoien und Rosen aus
Glanzpapier. _____

Und nicht einmal ein Oleander _____ bringt uns zu einander. _____

Grad', ausgerechnet Bananen, _____

Bananen verlangt sie von mir! _____

Couplet 2 :

Endlich aber bringt er sie doch zu sich bei Nacht.

Und sie flüstert: Je vous prie!

Meier sagt: Gemacht!

Aber wie er sich bemüht, gar nichts ist ihr recht, weil sie heute nichts

Bananes, nur Bananes möchte'.

Was sagt man?

Refrain 2 :

Ausgerechnet Bananen, _____

Bananen verlangt sie von mir! _____

Was braucht man beim Küssen von Obst was zu wissen, da ist doch nicht
Zeit dafür! _____

Ich will die Welt liebend vergessen, _____ sie möchte' dabei
essen! _____

Grad', ausgerechnet Bananen, _____

Document no 35

April Showers (1921)

Die ersten Veilchen im Monat März (1924)

Musik : Louis Silvers

Deutscher Text : Beda

Genre : Lied

Zum 5 Uhr Tee (Five o'clock Tea). Eine Sammlung ausgewählter Tanz-Operetten- und Lieder schlager., Wien, Leipzig, Berlin, Wiener Bohême Verlag, sans date, p. 32-33.

1)

Auf dem kleinen Bänkchen an der Planke _____ sitzt ein Pärchen und
der Regen rauscht; _____ beide sind ein Schirm und ein
Gedanke _____ und der Junge spricht, das Mädel
lauscht : _____

Die ersten

Refrain :

Veilchen _____ im Monat März _____ sind deine Schwestern, __ mein süßes
Herz! _____

Seh'ich die Blümlein _____ auf grüner Au, _____ dann glaube ich, dass ich
in deine dunkelblauen Augen schau!

Und mit den Veilchen _____ im Monat März, _____ zieht auch der
Frühling _____ in's junge Herz. _____

Und wenn die Osterglocken läuten dann grab'ich's Veilchen aus und lieblich
soll es blühn bei mir zu Haus! _____

2)

Fühlst du Kind das ist der laue regen, _____ dieser liebe Regen tut nicht
weh. _____ denn er bringt der Welt den Blumensegen _____ und auf
Herz und Fluren schmilzt der Schnee. _____

Die ersten (refrain)

Document no 370

April Showers (1921)

Les roses sous la pluie (1923)

Musique de Louis Silvers

Paroles anglaises de B. G. de Sylva

Paroles françaises de Léo Lelièvre & Varna

Interprète : Créé par Harry Pilcer dans la Revue du Palace « Toutes les femmes » de C.-A. Carpentier et André Dahl

Paris, Éditions Francis Salabert, 1923.

Life is not a highway strewn with flowers, _____

Still it holds a goodly share of bliss, _____

When the sun gives way to April showers, _____

Here's the point that you should never miss. _____

Though April

Refrain :

Showers _____ may come your way, _____

They bring the flowers _____ that bloom in May _____

So if it's raining, _____ have no regrets _____

Because it is-n't raining rain you know,

It's raining vi-o-lets,

And where you see clouds _____ up on the hills, _____

You soon will see crowds _____

Of dafofdils, _____

So keep on looking for a blue bird

And list'ning for his song,

Whenever April showers dome along. _____

2)

I have learn to smile when skies are gloomy, _____

Smile although my heart's about to break, _____

When I know that trouble's coming to me, _____

Here's the happy attitude I take. _____

Though April

Refrain

La pluie sur les ro-ses qui se pâ-ment _____

Vient raviver leur éclat d'un jour _____
Et plus bel-les parais-sent les fem-mes _____
Lorsqu'on ver-se des larmes d'amour ! _____
Comme les
Refrain :
Fem-mes
Qui pour l'amour _____
Ouvrent leurs â-mes _____
Toujours ! Toujours ! _____
Avec tendres-se _____
Divi-nes fleurs _____
Ouvrez passionnément vos cœurs
Aux troublants frissons du bonheur !
Parmi l'ivres-se _____
Du renouveau _____
Sous la cares-se _____
Des gout-tes d'eau _____
Vo-tre jeunes-se
Tremble à nouveau !
Renaissant à la vie
Ro-ses d'amour !
Ouvrez-vous sous la pluie ! _____

2)
Sous la pluie on voit comme une aurore,
Le soleil qui semble artificiel
Baigne la rose qui se colore,
Dans un éclat d'un féérique arc-en-ciel !
Refrain

3)
Voici que tout se métamorphose
C'est l'éclosion de nouvelles fleurs
Sur la rose naissent d'autres roses
Comme un autre amour naît sous les pleurs !
Refrain

Document no 377

Titre anglais ? (1921)

Le Sheik (dans l'immense Sahara) (1923)

Musique de Ted Snyder

Paroles anglaises de Harry B. Smith & Francis Wheeler

Paroles françaises de Lucien Boyer

(« Un formidable succès américain », « La première Édition de cette nouveauté sensationnelle a été tirée à 50.000 exemplaires »

Paris, Editions Francis Salabert, 1923.

Over the desert wild and free _____

Rides the bold Sheik of Araby. _____

His Arab band

At his command,

Follow his love's caravan. _____

Under the shadow of the palms; _____

He sings to call her to his arms. _____

Refrain :

« I'm the Sheik _____ of Araby _____

Your love _____ belongs _____ to me. _____

At night _____ when you're _____ asleep _____

Into _____ your tent _____ I'll creep. _____

The stars _____ that shine _____ above, _____

Will light _____ our way _____ to love. _____

You'll rule _____ this land _____ with me; _____

The Sheik _____ of Araby. » _____

2)

While stars are fading in the dawn _____

Over the desert they'll be gone; _____

His captured bride

Close by his side;

Swift as the wind they will ride. _____

Proudly he scorns her smile or tear; _____

Soon he will conquer love by fear. _____

Refrain

Dans les monta-gnes du Hoggar, _____
Une reine au méchant regard, _____
Au cœur félon
Règne dit-on :
Antinéa, c'est son nom !
Le Sheik Mohamed Benkadour _____
Pour la bel-le se meurt d'amour. _____
Refrain :
Dans l'immen-se Sahara, _____
Il cherche Antinéa; _____
Il croit voir son _____ visage _____
Mais ce _____ n'est qu'un _____ mira-ge ! _____
Il repart au _____ galop, _____
Criant, _____ dans un _____ sanglot : _____
Ma belle Antinéa, _____
Je t'aime _____ et me _____ voilà ! _____

2)
Quand on lui barre le chemin,
Vite, il met le sabre à la main,
Et s'élançant
En rugissant,
Il repart rouge de sang !
Ou va-t-il ? Il va n'importe où...
Il n'en sais rien, car, il est fou !
Refrain
(...)
il tombe et puis s'endort
en murmurant encor...
ma belle Antinéa,
je t'aime et me voilà !

3)
Parfois, il rencontre le soir,
Une belle esclave à l'œil noir :
Le lendemain,
Plein de dédain
Le Sheik reprend son chemin !
Et nous courons comme lui
Après l'Idéal qui s'enfuit !

Refrain :

Dans l'immense Sahara

On cherche Antinéa :

On croit voir son visage,

Mais ce n'est qu'un mirage !

Heureux ! Heureux l'amant

Qui peut dire vraiment

Ma belle Antinéa,

Viens vite dans mes bras.

WHO'S SORRY NOW

197

ik: Ernest R. Ball

Originaltext: Bert Kalmar / Harry Ruby
Deutscher Text: Carl-Ulrich Blecher

Musik: Ted Snyder

Moderato

Sure it's
It of
n - gels
p - py, —
And when
al — your
now.
lei.

Who's sor - ry now? Who's sor - ry now? Whose heart is
War - um gehst du an mir vor - bei? Es war noch
ach - ing for break - ing each vow? Who's sad and blue?
ge - stern so schön für uns zwei! Doch heut kein Gruß.
Who's cry - ing too? Just like I cried ov - er you.
nicht mal ein Blick. Ein - sam läßt du mich zu - rück.
Right to the end, Just like a friend, I tried to
Ja. Glück und Glas wie, leicht bricht das! Ich hab' ge-
warn you some how. You had your way,
glaubt, du bist treu! Doch dein Ge - fühl
Now you must pay; I'm glad that you're sor - ry
war ja nur Spiel. Al - les war nur Lie - be -
1. now. 2. now, you're sor - ry now.
lei. lei, nur Lie - be - lei.

B^b D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ B^b B^b F C⁷ F⁷ C⁷ F⁷ C⁷ B^b G⁷ C⁷ E^b m⁶ F⁷ B^b B^b F⁷ B^b E^b m⁶ B^b

© 1923 by Mills Music Inc., New York, N. Y.

Für Deutschland, Österreich und die Schweiz: Mills Musikverlag GmbH., Berlin

Für Österreich: Gloria Musikverlag KG., Wien

Alle Rechte vorbehalten

Für die Schweiz: Flora Musikverlag GmbH., Uster / ZH

All rights reserved

Tous droits réservés

MV 362

HERE COMES SPRING (Y'A D'LA JOIE)

English Lyric by
Wm B. FRIEDLANDER
French Lyric by
CHARLES TRENET

Music by
CHARLES TRENET and
MICHEL EMER

Brightly *mf* § REFRAIN

Here comes Spring, — just see those
Ya d'la joie — bon-jour bon-
Ya d'la joie — la Tour-Eif-

swal-lows on the wing, Here comes the Spring, — just hear those wild ca - nar - ies
jour les hi-ron-del - les, Ya d'la joie — dans le ciel par-des-sus le
fel part en bal - la - de Comme un foll' — el - le saut' la Seine à pieds

sing. In the Spring, — they make the most an - gel - ic mus - ic, Here comes
toit. Ya d'la joie — et du so - leil dans les ru - el - les Ya d'la
joints Puis ell' dit: — Tant pis pour moi si j'suis ma - la - de J'm'en - nu -

Copyright MCMXXXVII by Editions Vianelly
This Arrangement Copyrighted MCMXLIII by Editions Vianelly
Edward B. Marks Music Corporation, Sole Agents

12014-4

When Performing this Composition Kindly give all Program Credits to "Marks Music Corporation"

Spring, there's joy — in the air. — I'm in love, — I met a
 joie par-tout' — yà d'la joie — Tout le jour, — mon cœur bat,
 yais tout' seul' — dans mon coin — Ya d'la joie — le per-cep-

most de-light-ful mate, It must be love, — I'm in that twitch-in' itch-in'
 cha-vire, et chan-cel-le C'est l'a-mour — qui vient a-vec je ne sais
 teur met sa ja-quet-te Plie bou-tique — et dit d'un air très doux, très

state. If it's love, — I hope my date won't make me wait for Spring is
 quoi C'est l'a-mour — bon-jour, bon-jour les de-moi-sel-les Ya d'la
 doux Bien l'bon-jour, — pour au-jour d'hui fi-nie la quê-te. Gar-dez

1. here, there's joy — in the air. — The air. — Fine
 joie par-tout — ya d'la joie. — Le
 tout Mes-sieurs — gar-dez Mais tout. — Fine

old chim-ney sweep - er smiles down from a - bove, The
 gris bou - lan - ger bat la pâte à pleins bras Il
 sou-dain voi - là je m'é veill' dans mon lit Donc

butch - er and bak - er, they want to make love. The
 fait du bon pain, du pain si fin que j'ai faim. On
 j'a - vais rê - vé, oui, car le ciel est gris. Il

maids are re - veal - ing the pret - ti - est legs, The
 voit le fac - teur qui s'en - vo - le lá - bas Comme
 faut se le - ver, se la - ver, se vê - tir Et

hens are all laugh - ing while the roos - ters lay eggs. The
 un an - ge bleu por - tant ses lettr's au Bon Dieu. Mi -
 ne plus chan - ter si l'on a plus rien à dir.' Mais

Gen-darmes are danc - ing a - round on their beats, — The
 ra - cle sans nom — à la sta - tion Ja - vel, — On
 je crois pour-tant — que ce rêve a du bon — Car

street cars are run - ning on all the wrong streets. — The
 voit le mé - tro — qui sort de son tun - nel; — Gri -
 il m'a per - mis — de faire u - ne chan - son, — Chan -

cab - a - ret wait - ers are drink - ing your beer — And
 sé de ciel bleu — de chan - sons et de fleurs — Il
 son de prin-temps — chan - son - net - te d'a - mour — Chan -

ev' - ry - thing's goof - y, for Spring time is here. — Here comes
 court vers le bois — il court à tout' va - peur. — Ya d'la
 son de vingt ans, — chan - son de tou-jours. — Ya d'la

I'M HAPPY

THE VAGABOND SONG

(JE CHANTE)

English Lyric by
WM B. FRIEDLANDER

French Lyric by
CHARLES TRENET

Music by
CHARLES TRENET and
PAUL MISRAKI

Very fast

I'm hap - py, —
I'm hap - py, —
Je chan - te! —

I nev - er fret or wor - ry. — I'm hap - py, — I'm feel - ing fine. —
I laugh at ev - 'ry - bo - dy. — I'm hap - py, — I'm full of cheer. —
Je chan - te soir et ma - tin, — Je chan - te — sur mon che - min —

I'm hap - py, — I live a vag - a - bond life — And I
I'm hap - py, — I nev - er worked in my life — And I
Je chan - te, — je vais de ferme en châ - teau, — Je chan -

1943

Copyright MCMXXXVII by Editions Vianelly

This Arrangement Copyrighted MCMXLIII by Edward B. Marks Music Corporation

Edward B. Marks Music Corporation, Sole Agents

sing for my bread — and I sing for my wine. — I'm la - zy, —
sing for my ale — and I sing for my beer. — I'm la - zy, —
te pour du pain, — je chan - te pour de l'eau. — Je cou - che —

I like to sleep for ho - urs — And noth - ing — can both - er me. —
I don't pur - sue the la - dies — And that's why — they fol - low me —
Sur l'her - be ten - dre des bois. — Les mou - ches — Ne me piqu'nt pas. —

I love my ease, and do what I please, — I'm hap - py
I love my ease, and go where I please, — I'm hap - py
Je suis heu - reux, j'ai tout et j'ai rien. — Je chan - te

as I can be I'm
sur mon che - min. Les as I can be. —
et libre en - fin. —

ff rall.

VERSION N°1

Les nymphes
Divinités de la nuit
Les nymphes
Couchent dans mon lit.
La lune se faufile à pas de loup
Dans le bois, pour danser, pour danser avec nous.
Je sonne
Chez la comtesse à midi:
Personne,
Elle est partie.
Elle n'a laissé qu'un peu d'riz pour moi
Me dit un laquais chinois.

Je chante,
Mais la faim qui m'affaiblit
Tourmente
Mon appétit.
Je tombe soudain au creux d'un sentier,
Je défaille en chantant et je meurs à moitié.
"Gendarmes,
Qui passez sur le chemin,
Gendarmes,
Je tends la main.
Pitié, je faim, je voudrais manger,
Je suis léger... léger?..

Au poste.
D'autres moustaches m'ont dit,
Au poste,
"Ahl mon ami,
C'est vous le chanteur vagabond?
On va vous enfermer...oui, votre compte est bon!"
"Ficelle,
Tu m'as sauvé de la vie,
Ficelle,
Sois donc bénie
Car, grâce à toi, j'ai rendu l'esprit,
Je me suis pendu cette nuit, ... et depuis...

Je chante!
Je chante soir et matin,
Je chante
Sur les chemins.
Je hante les fermes et les châteaux,
Un fantôme qui chante, on trouve ça rigolo
Je couche,
Parmi les fleurs des talus,
Les mouches
Ne me piquent plus.
Je suis heureux, ça va, j'ai plus faim,
Heureux, et libre enfin!

VERSION N°2

Je chante,
Je chante soir et matin,
Je chante,
Sur mon chemin.
Je chante, je vais de ferme en château,
Je chante pour du pain, je chante pour de l'eau.
Je couche
La nuit sur l'herbe des bois,
Les mouches
Ne me piquent pas.
Je suis heureux, j'ai tout et j'ai rien,
Je chante sur mon chemin.

Les nymphes
Divinités de la nuit,
Les nymphes
Couchent dans mon lit.
La lune se faufile à pas de loup
Dans le bois, pour danser, pour danser avec nous.
Je sonne
Chez la comtesse aujourd'hui:
Personne
Elle est partie.
Elle n'a laissé qu'un peu de riz pour moi
Me dit un laquais chinois.

Je chante,
Mais la faim que me poursuit
Tourmente
Mon appétit.
Je tombe soudain au creux d'un sentier,
Je défaille en chantant et je meurs à moitié.
"Gendarmes,
Qui passez sur le chemin,
Gendarmes,
Je tends les mains.
Pitié, j'ai faim, je voudrais manger,
Je suis léger... léger?..

Au poste,
D'autres moustaches m'ont dit,
Au poste:
"Ahl mon ami,
C'est vous le... le chanteur vagabond?
On va vous enfermer...oui, votre compte est bon!"
Ma lime,
Tu m'as bien sauvé la vie,
Ma lime,
Sois donc bénie,
Car grâce à toi je me suis enfui
Je m'suis enfui cette nuit... et depuis...

(au 1er Refrain)

HOLDING HANDS

Words by
HAROLD ROME

(J'ai Ta Main)
Verse G Minor
Chorus G Major (D - E)

Music by
CHARLES TRENET

Moderato

Piano



The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'.

Verse (*freely*)

The first system of the verse features a vocal melody line with lyrics and a piano accompaniment. Chords Gm and Cm are indicated above the staff. The piano part includes a piano (*p*) dynamic marking and triplet markings over the eighth notes.

No mat-ter what we do, — It's al-ways fun with you by my side, — A ride in the

The second system continues the verse. Chords Gm, Cm, G, and D7 are indicated. The piano part includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking at the end of the system.

park, Stroll in the dark, Al-ways a lark! We

The third system concludes the verse. Chords Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, and D7 are indicated. The piano part includes a *rit* (ritardando) marking. The system ends with a key signature change to two sharps (F# and C#).

sit in a ca-fé — A mov-ie or a play, It's the same, Our own lit-tle game; —

L 102-3

Copyright MCMXXXVII by Editions Vianelly, Paris, France
Copyright MCMXLV by Leeds Music Corporation
Copyright (1946) by LEEDS MUSIC CORPORATION, RKO Bldg., Radio City, New York, N. Y.

Chorus (*Slowly, with expression*)

Here we go, HOLD-ING HANDS, just like kids, you and I, — In a

a tempo *p-mf*

glow, HOLD-ING HANDS, as the hou-rs go by. — In our own sec-ret

way, With a fin-ger's ca-ress, — We've got so much to

say That no neigh-bor can guess. — So cor-rect, who'd sus-

D9 Am7 D7 G7

pect it meant ev - er so much. — Not a word can be

F G7 C Am7 D6 Cdim.

heard, but as our fin-gers touch, — Off we go on a cloud, All a -

Em6 Em7 A7 G A7 Am7 D7

lone in the crowd, Speak - ing love to - geth - er HOLD - ING

1. G Gdim. D D+ || 2. G Cm G

HANDS! Here we HANDS! —

mf

(Mes Jeunes Années)

English Lyric by AL STILLMAN
French Lyric by CHARLES TRENET

Music by
CHARLES TRENET
and MARC HERRAND

Slowly

mp *rit.*

Chorus, Slowly

Bb *Bbmaj7* *Eb*

DREAMS NEV - ER GROW OLD, They shine thru the
Mes jeu - nes an - nées *Courent dans la mon -*

Bb *Bbmi* *Cmi7*

years, Shine bright as the stars, thru our
ta - gne *Courent dans les sen - tiers* *Pleins doi -*

Gmi7 *C9* *Cmi7* *F7* *Bb* *Bbmaj7*

joys and our tears, Old mem - 'ries of home,
seaux et de fleurs, *Et les Py - re - nées*

Eb *Bb* *Bbmi* *Cmi7*

Friends we used to know, Seem just as they were man - y
Chantent au vent d'Es - pa - gne *Chantent la me - lo - die qui ber -*

Copyright 1949 by France-Music Co., New York, N.Y.
Copyright assigned 1950 to ROBBINS MUSIC CORPORATION, 799 Seventh Avenue, New York, N. Y.
for all English speaking countries, including, without limitation, United States of America,
its territories, possessions and dependencies, the British Empire, Ireland and the West Indies
including Cuba but not the French West Indies
Copyright 1950 Robbins Music Corporation, 799 Seventh Avenue, New York, N. Y.
Copyright 1952 Robbins Music Corporation, 799 Seventh Avenue, New York, N. Y.

dreams a - gol Love too sweet to last,
ça mon coeur Chantent les sou - ve - nirs

Songs our hearts have sung, Rise out of the past, — ev - er
De ma tendre en - fance Chantent tous les beaux jours — A ja -

fair, — ev - er young! DREAMS NEV - ER GROW OLD,
mais — en - fuis. Et comme les ber - gers

And strange as it seems, We're on - ly as old — as our
Des mon - tagnes de France Chantent la nos - tal - gie — De mon

gold - en dreams! dreams!
beau pa - ys. ys.

SH 3531-7

SONG OF LOVE—Souvenir Album

An outstanding collection of popular piano classics from the M-G-M picture of the same title. Includes TRAUMEREI-ROMANCE, WALTZ

Album Of Songs From The M-G-M Picture

THE GREAT CARUSO

Contains 18 world-famed song successes including adaptations

Any person who willfully and for profit copies the whole or WARNING! any part of the Words or Music on this song, shall be liable to Criminal Prosecution under the United States Copyright Laws.

DON'T MISUNDERSTAND

(Mes Jeunes Années)

English Lyric by
CARL SIGMAN

French Lyric by
Charles Trenet

Music by
CHARLES TRENET
and MARC HERRAND

Slowly

mp *rit.*

Chorus, Slowly

B^b **B^b maj7** **E^b**

DON'T MIS - UN - DER - STAND the things peo - ple might
 Mes jeu - nes an - nées Courent dans la mon -

B^b **B^b mi** **C mi7**

say They'll tell you I've known oth - er
 ia - gne Courent dans les sen - tiers Pleins d'bi -

G mi7 **C9** **C mi7** **F7** **B^b** **B^b maj7**

loves in my day. They'll tell you my heart en -
 seaux et de fleurs, Et les Py - re - nées

E^b **B^b** **B^b mi** **C mi7**

joys chang - ing its mind DON'T MIS - UN - DER - STAND, for I'm
 Chantent au vent d'Es - pa - gne Chantent la me - lo - die qui ber -

SH 3531-2

Copyright 1949 by France Music Co., New York, N.Y.
 Copyright assigned 1950 to ROBBINS MUSIC CORPORATION, 799 Seventh Avenue, New York, N. Y.,
 for all English speaking countries, including, without limitation, United States of America,
 its territories, possessions and dependencies, the British Empire, Ireland and the West Indies
 including Cuba but not the French West Indies

Copyright 1950 Robbins Music Corporation, 799 Seventh Avenue, New York, N. Y.
 International Copyright Secured

Made in U. S. A.

All Rights Reserved Including Public Performance For Profit

Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright

3

not that kind. Sure I ran a - round,
ça mon coeur Chantent les sou - ve - nirs

but all that is past I ran till I found — one ro -
De ma tendre en - fance Chantent tous les beaux jours — A ja -

mance — that would last So DON'T MIS - UN - DER - STAND the
mais en - fuis. Et comme les ber - gers

small talk you might hear Come, give me your hand, — for I
Des mon-tagnes de France Chantent la nos - tal - gie — De mon

love you dear. dear.
beau pa - ys. ys.

1 Bb Dbdim Cmi7 Bb(b9) 2 Bb Ab Bb

SH 3531-2

Any person who willfully and for profit copies the whole or
 WARNING! any part of the Words or Music of this song, shall be liable to
 Criminal Prosecution under the United States Copyright Laws.

Document no 437

In My Gondola (1926)

Dans ma gondole (1927)

Musique de Harry Warren

Paroles anglaises de Bud Green

Paroles françaises de Lucien Boyer

Paris, Editions Francis Salabert, 1927.

Tonio was a dashing Romeo,

Oh! Oh! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Oh! Oh!

All dressed up in his best mustachio,

Oh! Oh! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Oh! Oh!

Each night he'd go a calling

Upon a certain maid,

And all night long he would sing this serenade

Oh! Oh! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Oh! Oh! _____

In my Gondola, _____ In my Gondola, _____

Sweet Raviola, _____ we'll take a ride, _____

Beneath the moona _____ we'll sit and spoona, _____

To you I'll croona _____ my love inside. _____

And while I'm strumming on my sweet guitar, _____

You can Funiculi and I'll Funicula. _____

If you say « no » la, _____

Sweet Raviola, _____

You'll have to strolla, _____

From my Gondola _____

Quel métier

Que celui de gondolier

Oh! Oh! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Oh! Oh!

Sur les flots

Dès que vient le soir il faut,

Oh! Oh! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Oh! Oh!

Promener des amoureux

Qui, d'un air langoureux,

S'font des miaous,

En imitant les matous

Oh! Oh! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Oh! Oh! _____

Dans ma gondo-le _____ Dans ma gondo-le, _____
Je barcarol-le _____
A plei-ne voix! _____
Dans la nuit bru-ne, _____
Da-me la Lu-ne, _____
N'en perd pas u-ne, _____
Rit avec moi! _____
Ell'me regarde avec des airs malins, _____
Com-me pour di-re : Voyez donc ces libertins! _____
Il la cajo-le _____
Il la rend fol-le, _____
Et je m'gondo-le _____
Dans ma gondo-le! _____

tongues or making any other
sound effect of horses hoofs.

"LE FIACRE"



Key of C (B-E)

Tune Uke
G C E A

"THE CLIP-CLOP SONG"

Lyric by
HAROLD ROME
Music by
XANROFF
Arr. by Jean Sablon

(Imitating the sound of horse trotting)

Voice: Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop.

Piano: *mf*

Chords: F, C, Dm, G, C, F, C, Dm7, C

Play 3 times

Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop.

1. A han-som cab in old Pa-ree, Gid-dy-ap, gid-dy-ap,
2. From in-side a girl said this, "Gid-dy-ap, gid-dy-ap,
3. Then came sounds of smacks ga-lore, Gid-dy-ap, gid-dy-ap,

Chords: Dm7, G7, C, F, C, Dm7, E, Am, Dm, G7, C

Come a-long hoop-la. A han-som cab in old Pa-ree, Rolled a-long once mer-ri-ly.
Come a-long hoop-la. From in-side a girl said this, "Take off your glass-es when you kiss."
Come a-long hoop-la. Then came sounds of smacks ga-lore, "Le-on dar-ling, please no-more!"

Chords: F, C, Dm, C, F, C, Dm, C

Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop. 4. A

Chords: F, C, Dm, C, F, C, Dm, C

*Symbols for Guitar, Diagrams for Ukulele.

L1134-3

Copyright MCMXLII by France Music, New York, N.Y.
Copyright MCMLII, MCMLIII by LEEDS MUSIC CORPORATION, R.K.O. Bldg., Radio City, New York, N.Y.
International Copyright Secured Made in U. S. A. All Rights Reserved

1953

gen - tle-man was pass-ing by, - Gid-dy-ap, gid-dy-ap, come a-long hoop-la. - A gen - tle-man

pass-ing by, - Heard the voice and said "Oh, - my!" 5. "That's my wife in - side, oui, oui," -

Gid-dy-ap, gid-dy-ap, come a-long hoop-la. - "That's my wife in - side oui, oui, - Mi - mi stop an

wait for - me." *Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip-clop*

6. He ran af - ter, Zoom, zoom, zoom, Gid - dy - ap, gid - dy - ap, come a - long hoop - la.

mf

He ran af - ter, Zoom, zoom, zoom, Crack! He fall down and go - boom!

7. The girl said, "Hus-band, step a - side," Gid-dy-ap, gid-dy-ap, come a - long hoop-la. - The girl said, "Hus-band, 8. - Off they gal-loped fast and loud, Gid-dy-ap, gid-dy-ap, come a - long hoop-la. - Off they gal-loped

step a - side, - Please don't spoil my bug - gy ride:'. A han - som cab in old Pa - ree,

Rolled a - long once mer - ri - ly. Mer - ri - ly it rolled a - long, And so we end this

old French song. Clip - clop, Clip - clop, Clip - clop, Clip - clop, Clip-clop, Clip-clop, Clip - clop, Clip - clop.

THE CLIP-CLOP SONG

(LE FIACRE)

English Lyric by Harold Rome

A HANSOM CAB IN OLD PAREE, GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
A HANSOM CAB IN OLD PAREE, ROLLED ALONG ONCE MERRILY.
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP,
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP.

FROM INSIDE A GIRL SAID THIS, "GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA."
FROM INSIDE A GIRL SAID THIS, "TAKE OFF YOUR GLASSES WHEN YOU KISS."
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP,
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP.

THEN CAME SOUNDS OF SMACKS GALORE, GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
THEN CAME SOUNDS OF SMACKS GALORE, "LEON DARLING, PLEASE NO MORE!"
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP,
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP.

A GENTLEMAN WAS PASSING BY, GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
A GENTLEMAN WAS PASSING BY, HEARD THE VOICE AND SAID, "OH, MY!"

"THAT'S MY WIFE INSIDE, OUI, OUI," GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
"THAT'S MY WIFE INSIDE, OUI, OUI, MIMI STOP AND WAIT FOR ME."
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP,
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP.

HE RAN AFTER, ZOOM, ZOOM, ZOOM, GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
HE RAN AFTER, ZOOM, ZOOM, ZOOM, CRACK! HE FALL DOWN AND GO BOOM!

THE GIRL SAID, "HUSBAND, STEP ASIDE," GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
THE GIRL SAID, "HUSBAND, STEP ASIDE, PLEASE DON'T SPOIL MY BUGGY RIDE."

OFF THEY GALLOPED FAST AND LOUD, GIDDYAP, GIDDYAP, COME ALONG HOOP-LA.
OFF THEY GALLOPED FAST AND LOUD, TWO IS COMP'NY, THREE'S A CROWD.

A HANSOM CAB IN OLD PAREE, ROLLED ALONG ONCE MERRILY.
MERRILY IT ROLLED ALONG, AND SO WE END THIS OLD FRENCH SONG.
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP,
CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP, CLIP-CLOP.

(Turn page for French Lyric)

THE CLIP-CLOP SONG

(LE FIACRE)

French Lyric by Xanroff

UN FIACRE ALLAIT TROTTINANT, CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
UN FIACRE ALLAIT TROTTINANT, JAUNE AVEC UN COCHER BLANC.
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK,
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK.
DERRIÈRE LES STORES BAISSÉS, CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
DERRIÈRE LES STORES BAISSÉS, ON ENTENDAIT DES BAISERS.
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK,
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK.
PUIS UNE VOIX DISANT, "LÉON," CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
PUIS UNE VOIX DISANT, "LÉON, TU M'FAIS MAL, ÔTE TON LORGNON."
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK,
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK.
UN VIEUX MONSIEUR QUI PASSAIT, CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
UN VIEUX MONSIEUR QUI PASSAIT, S'ÉCRIE, "MAIS, ON DIRAIT QU' C'EST."
"MA FEMME DONT J'ENTENDS LA VOIX," CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
"MA FEMME DONT J'ENTENDS LA VOIX," Y S'LANC' SU'L' PAVÉ EN BOIS.
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK,
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK.
MAIS IL GLISSE SU'L' SOL MOUILLÉ, CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
MAIS IL GLISSE SU'L' SOL MOUILLÉ, CRRRAC! . . . LE V'LÀ É CRA BOUILLÉ!
DU FIACRE UNE DAME SORT ET DIT, "CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ."
DU FIACRE UNE DAME SORT ET DIT, "CHOUÈT' LÉON, C'EST MON MARI!"
"YA PLUS BESOIN D'NOUS CACHER," CAHIN, CAHA, HUE DIA, HOP LÀ.
"YA PLUS BESOIN D'NOUS CACHER, DONN' DONC CENT SOUS À C'COCHER."
UN FIACRE ALLAIT TROTTINANT, JAUNE AVEC UN COCHER BLANC.
UN FIACRE ALLAIT TROTTINANT, JAUNE AVEC UN COCHER BLANC.
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK,
CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK, CLOK CLAK.

(Turn page for English Lyric)

Document no 18

Memento du musicien et des professionnels, disque et spectacle; Catalogue thématique des plus grands succès de la chanson et de la danse, Paris, Salabert, 1966.

No 18 (O)

I want to be happy (1924)

(de l'Opérette « No no Nanette »)

Musique de Vincent Youmans

Paroles anglaises de Irving Caesar

Paroles françaises de R. Ferreol et R. de Simone

I want to be happy, but I won't be happy

Till I make you happy too.

Life's really worth living when we are mirthgiving.

Why can't I give some to you ?

When skies are grey and you say you are blue,

I'll send the sun smiling through.

I want to be happy, but I won't be happy

Till I make you happy too!

Pour être heureux comm'je veux être heureux

Nous devons être heureux tous les deux.

Ma bonne humeur comme un soleil joyeux

Je veux la voir briller dans vos yeux.

Pourquoi ne pas vous donner du bonheur ?

C'est mon plaisir le meilleur,

Pour être heureux comm'je veux être heureux

Nous devons être heureux tous les deux.

MY MAN

(Mon Homme)

Words by
ALBERT WILLEMETZ
and JACQUES CHARLES

English Lyric by
Channing Pollock

Music by
MAURICE YVAIN

Moderato de Schottisch espagnole

Piano introduction in G major, 2/4 time. The music is in a Schottisch style. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is Moderato. The key signature has one sharp (F#). The introduction ends with a piano (p) dynamic marking and the word 'It's' written above the final chord.

First system of the song. The melody is in G major. The lyrics are: "cost me a lot, but there's one thing that I've got — It's my man Cold and Sometimes I say if I just could get a-way With my man He'd go Sur cet-teterr'ma seul' joie, mon seul bon-heur C'est mon homme, J'ai don-". The music is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. There are guitar chords indicated above the staff: Em (E minor) and B7 (B dominant seventh).

Second system of the song. The melody continues. The lyrics are: "wet, tired you bet; but all that I soon for-get With my man He's straight sure as fate, for it nev-er is too late For a man I -né tout c'que j'ai, mon a-mour et tout mon cœur, A mon hom-me, Et". The music is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. There are guitar chords indicated above the staff: Em (E minor), Am (A minor), Em (E minor), and B7 (B dominant seventh).

"Public Singing Rights Positively Restricted and Reserved
Copyright 1920 by Francis Salabert, Paris

Copyright Canada 1920 by Francis Salabert, Paris

International Copyright Secured

American Version Copyrighted
1921 by
MAURICE YVAIN

Made in U. S. A.

Em B7

not much for looks, and no he-ro out of books — Is my man
just like to dream of a cottage by a stream With my man
mê - me la nuit Quand je rê - ve, c'est de lui De mon hom-me, Two or
Where a
Ce n'est

mf

Em C B7 Em B7

three girls has he that he likes as well as me, But I love him! I — don't know why I should,
few flow-ers grew and perhaps a kid or two, Like my man And then my eyes get wet,
pas qu'il est beau. Qu'il est ri-che ni cos-taud. Mais je l'ai-me, c'est i - doit I'm fout des coups,

Guitar Tacet

Em B7 Em F#7 V

Guitar Tacet

He is - n't good,
I 'most for-get,
I'n' prend mes sous,

He is - n't true, He beats me too, What can I do?
'Til he gets hot, And tells me not To talk such rot.
Je suis à bout Mais mal gré tout Que vou lez - vous.

B D7 G

Refrain

Oh, my man I love him so, he'll nev - er know, All my life is just de-
Je l'ai tell'ment dans la peau Qu'j'en d'viens mar - teau, Dès qu'il s'ap-proch' c'est fi-

f p f

Chord diagrams: D7, D+, G, Ddim, D7, G, G7, C, A7, A9, D7, G, D7, G.

-spair, but I don't care When he takes me in his arms the world is bright, all
- ni Je suis à lui, Quand ses yeux sur moi se posent ça m'rend tout cho -

right; What's the difference if I say I'll go a-way, When I know I'll come back
- se, Je l'ai tell'ment dans la peau Qu'au moindre mot, I'm f'r'ait fuir n'impor-te

on my knees some day? For what-ev-er my man is I am his for-
quoi, J'tue-rai ma foi, J'sens qu'il me rend-rai in-fâme, Mais je n'suis qu'un

-ev-er more! Oh, my man I love him
fem-me. Et j'l'ai tell'ment dans la

1. 2.

Any Person who wilfully and for profit copies the whole or
WARNING! any part of the Words or Music of this song, shall be liable to

